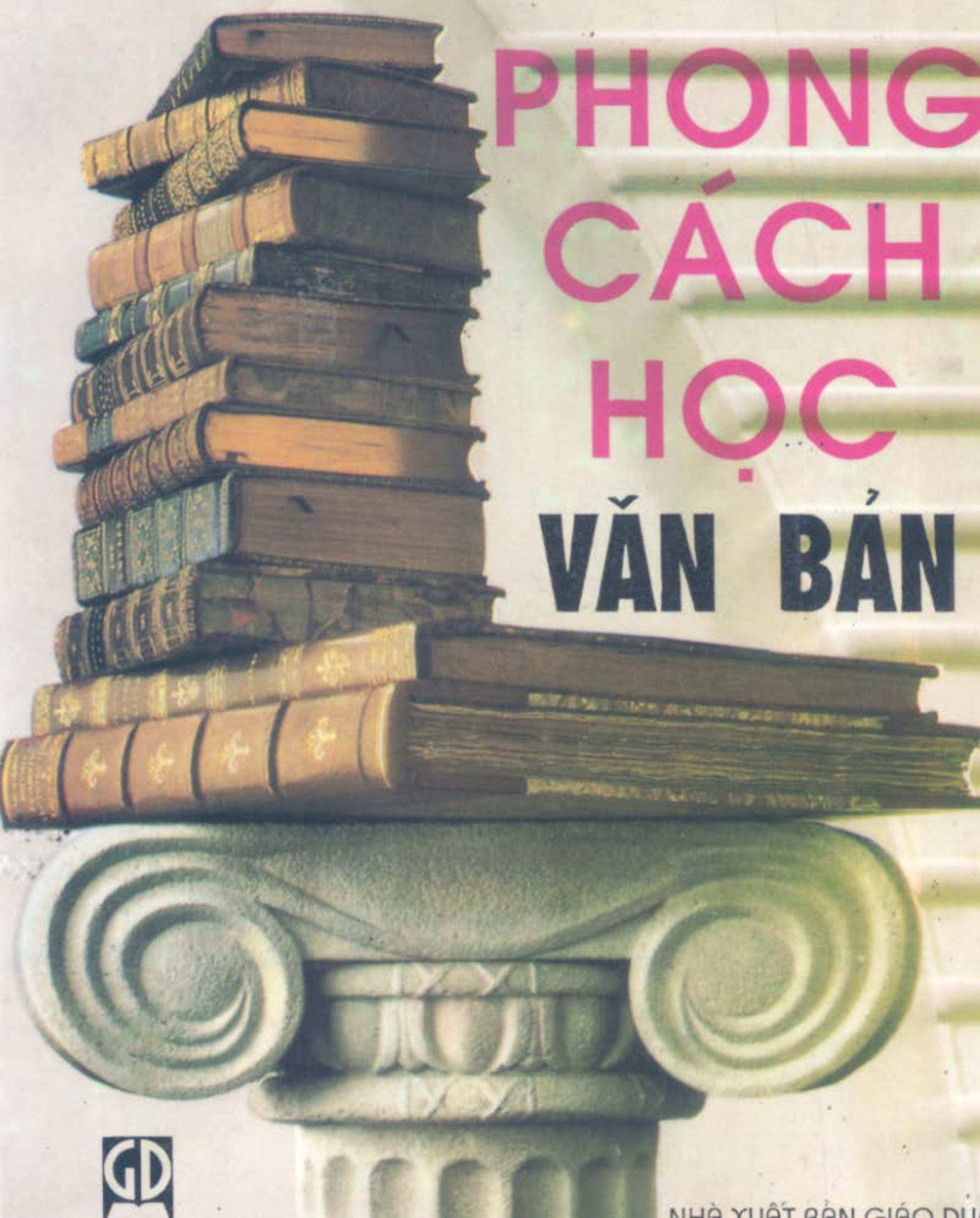


ĐINH TRỌNG LẠC.

PHONG CÁCH HỌC VĂN BẢN



NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

ĐINH TRỌNG LẠC

**PHONG CÁCH HỌC
VĂN BẢN**

NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC - 1994

Chịu trách nhiệm xuất bản:
Giám đốc TRẦN TRÂM PHƯƠNG
Tổng biên tập NGUYỄN KHẮC PHI

Biên tập: VŨ THÚY ANH
Trình bày bìa: QUANG CHẤN
Sửa bản in: VŨ THÚY ANH

PHONG CÁCH HỌC VĂN BẢN/ Dinh Trọng Lạc.- H: Giáo dục, 1994. 210tr.;
20,5 cm.

7 XO 82 A4

4(V)(09)

MỞ ĐẦU

Mục đích của giáo trình này là nêu lên sự cần thiết phải mở rộng phạm vi nghiên cứu của phong cách học, đồng thời đi sâu vào những vấn đề mà sự ra đời của ngôn ngữ học văn bản đã đặt ra cho bộ môn này.

Khi vượt qua giới hạn của câu - mà ngữ pháp truyền thống cho là loại đơn vị ngữ pháp thuộc bậc cao nhất - để đi đến những đơn vị có quy mô và kích thước lớn hơn: những văn bản, thì ngôn ngữ học văn bản đã thật sự làm một cuộc cách mạng, vì nó đã đưa ngôn ngữ học lên tầm một khoa học bao quát hết đối tượng của mình.

Các lý thuyết ngôn ngữ học xây dựng trong khuôn khổ của câu đã bộc lộ những hạn chế khá rõ. Chẳng hạn: a) không đủ khả năng giải thích những hiện tượng biểu hiện trong phạm vi câu nhưng lại có liên quan tới những cơ chế ngoài câu như: hiện tượng điệp, đối; việc lựa chọn quán từ; vai trò của đại từ, từ nối, từ chêm xen; bản chất và chức năng của các loại câu đặc biệt, câu vô nghĩa, v.v.; b) không đủ đáp ứng những yêu cầu thực tiễn của việc xây dựng văn bản, trong đó có môn làm văn trong nhà trường; không đủ giúp cho học sinh viết được những bài văn mạch lạc, đúng và hay; không đủ khả năng phân tích và đề ra cách sửa chữa nhiều loại lỗi trong các bài viết của các em; c) không đủ đáp ứng những nhu cầu thực tiễn của việc phân tích tác phẩm văn học vốn đòi hỏi việc nắm vững cái cấu trúc văn bản hoàn chỉnh...⁽¹⁾ v.v.

(1) Trần Ngọc Thêm. *Hệ thống liên kết văn bản tiếng Việt*. Nxb. Khoa học xã hội. H., 1985, tr. 11-12.

Để khắc phục những hạn chế nêu trên, cần đặc biệt chú ý đến vai trò quan trọng của phong cách học. Bởi vì phong cách học chính là một bộ môn trong ngành ngôn ngữ học nghiên cứu những nguyên tắc lựa chọn, sử dụng tất cả những *phương tiện* dồi dào của ngôn ngữ (bao gồm cả những *đơn vị ngôn ngữ*, cả những *đơn vị giao tiếp* tức những *văn bản/phát ngôn*), cũng như tất cả những *biện pháp* sử dụng đặc biệt - tức những *biện pháp tu từ* để sự diễn đạt ngôn ngữ đạt được hiệu quả cao nhất trong mọi lĩnh vực của hoạt động giao tiếp xã hội.

Muốn làm tròn được nhiệm vụ của mình, phong cách học bắt buộc phải *đổi mới* trong quan niệm, *mở rộng* đối tượng, phạm vi khảo sát, *nghiên cứu* những vấn đề mà ngôn ngữ học văn bản đã đặt ra. Trước hết, phong cách học cần có một cách hiểu mới đối với *văn bản* vốn là một khái niệm cơ bản, quen thuộc của phong cách học từ trước tới nay. Sau đó, phong cách học cần xem xét lại những *khái niệm xuất phát* (thuộc ngôn ngữ học đại cương) của phong cách học (như sự phân chia ba bình diện, mô hình cơ bản và mô hình cải biến...) và những *khái niệm cơ sở* của phong cách học (như: đồng nghĩa, chuẩn mực, phong cách, màu sắc tu từ, phương tiện tu từ, biện pháp tu từ), xem rằng những khái niệm này cần được hiểu lại, *hiểu rộng hơn* như thế nào, trước sự xuất hiện của một đối tượng khảo sát mới, có ý nghĩa quan trọng hàng đầu: *văn bản*. Tiếp theo, phong cách học cần đi sâu nghiên cứu các *phạm trù cơ bản* của *văn bản* (cũng như trước kia đã đi sâu nghiên cứu các phạm trù cơ bản của *từ*, của *câu*) để có thể rút ra những kết luận trong việc sử dụng chúng nhằm mục đích tu từ, trên cơ sở đối lập tu từ học trong cấu trúc nội tại.

Trong phần *Mở đầu* này chúng ta thử tìm hiểu cách giải thích mới đối với *văn bản* (còn những vấn đề khác đã nêu thì sẽ dành cho các chương tiếp theo).

1. Cách tiếp cận chức năng các hiện tượng ngôn ngữ đòi hỏi việc

nghiên cứu *hệ thống ngôn ngữ trong hoạt động*, việc nghiên cứu bản thân *quá trình giao tiếp*.

Đối với phong cách học vốn nghiên cứu trước hết chức năng giao tiếp của ngôn ngữ thì *văn bản* là một trong những khái niệm cơ bản. Bởi vì hệ thống ngôn ngữ trong quá trình giao tiếp chính là được hiện thực hóa trong các *phát ngôn* (kiểu nói miệng của lời nói) hoặc trong các *văn bản* (kiểu viết của lời nói).

Ở đây cần phải thấy cái mới trong cách giải thích văn bản. Trong *cách tiếp cận cấu trúc* các hiện tượng ngôn ngữ - mà trọng tâm chú ý nhằm vào những vấn đề của tổ chức nội tại của các đơn vị thuộc các cấp độ ngôn ngữ khác nhau và của ngôn ngữ nói chung - thì văn bản đã được xem xét chủ yếu như một cái *nền đặc biệt* cho sự phân tích những đặc điểm tu từ của các từ, các cụm từ, các câu còn toàn bộ các văn bản thì đã được dùng trước hết làm cơ sở cho việc phân xuất ra các phong cách chức năng. Trong *cách tiếp cận chức năng* thì lại khác: văn bản được hiểu như là một *cấu tạo giao tiếp* hoàn chỉnh, khác biệt bởi thể thống nhất cấu trúc - ngữ nghĩa, kết cấu - tu từ học và chức năng, và được đặc trưng bởi một bộ nhất định của các phạm trù văn bản, như: tính nhất thể, tính khả phân, cá tính/phi cá tính của văn bản, tính định hướng vào một lớp độc giả nhất định...⁽¹⁾ Như vậy là văn bản, dù bề ngoài được trình bày bằng sự liên tục của các câu, các đoạn văn, các trích đoạn, được sắp đặt theo hình tuyến, nó vẫn là một cấu tạo mới về chất, không bị rút gọn lại ở tổng số của các yếu tố cấu tạo ra nó.

2. Việc thừa nhận văn bản là một chỉnh thể giao tiếp có tổ chức, có một hệ thống các phạm trù gắn với nó cho phép giả thiết rằng bậc cú pháp không phải là giới hạn trong hệ thống của ngôn ngữ. Bên trên nó còn có *bậc trên cú pháp* vốn là đẳng cấu đồng hình (isomorfisme) về cấu trúc với các bậc ngôn ngữ khác và đồng thời

(1) A.N. Mórôkhốpski, O.P.Vôrôbieva, N.I. Likhósc, D.V Timósenkô. *Phong cách học tiếng Anh*. Kiép. 1984. tr.195-196.

khác về chất với chúng.

Trong cách giải thích văn bản như trên, văn bản xuất hiện với tư cách là một *thể thống nhất phong cách học ngôn ngữ*, một khách thể phân tích phong cách học độc lập. Chính vì văn bản được đưa vào hệ thống các đơn vị có giá trị tu từ (hoặc có giá trị tu từ tiềm tàng) như vậy, cho nên cần thiết phải tiến hành việc miêu tả văn bản từ quan điểm các khái niệm *xuất phát* của phong cách học, các khái niệm *cơ bản* của phong cách học, cũng như việc nghiên cứu các *phạm trù cơ bản* của văn bản và những khả năng sử dụng chúng nhằm mục đích tu từ ⁽¹⁾.

(1) Như. trang 196.

Chương một.

VĂN BẢN VỚI MỘT SỐ KHÁI NIỆM XUẤT PHÁT CỦA PHONG CÁCH HỌC

I. SỰ PHÂN CHIA BA BÌNH DIỆN:

Ngôn ngữ - hoạt động lời nói - lời nói.

1. Mô hình văn bản - phương thức sản sinh văn bản - văn bản

Văn bản với tư cách là sản phẩm của hoạt động lời nói, với tư cách là tác phẩm lời nói không phải là một chuỗi câu hoặc đoạn văn được tạo lập ra một cách tùy tiện, mà là một *thể thống nhất* toàn vẹn được xây dựng theo những *quy tắc* nhất định. Do đó khi phân biệt ngôn ngữ và lời nói, có thể cho rằng những quy tắc cấu tạo văn bản này được củng cố trong *hệ thống ngôn ngữ* và làm thành cơ sở của các lược đồ hoặc *mô hình* thuộc các kiểu văn bản khác nhau.

Sự *sản sinh ra văn bản* chính là sự cấu tạo lại các mô hình văn bản thành những tác phẩm lời nói cụ thể. Sự sản sinh ra văn bản diễn ra trong quá trình *hoạt động lời nói* và làm thành nội dung cơ bản của hoạt động lời nói, làm thành một trong những mục đích của nó.

Như vậy, khi xem xét văn bản từ quan điểm của các khái niệm ngôn ngữ học đại cương thì sự tam phân được dùng làm điểm xuất phát: các mô hình văn bản thuộc bình diện *ngôn ngữ*, toàn bộ các phương thức sản sinh ra văn bản thuộc bình diện *hoạt động lời nói*, và văn bản / toàn bộ các văn bản thì thuộc bình diện *lời nói*.

2. Ba mô hình văn bản

Dựa vào một số cách phân loại văn bản, có thể chia toàn bộ các văn bản ra hai nhóm lớn. Nhóm thứ nhất bao gồm những văn bản được xây dựng theo các mô hình kiểu *ng nghiêm ngặt* đã trở thành *khuôn mẫu*. Các mô hình nghiêm ngặt, cũng rắn không phải chỉ quy định tính chất của bản thân những thành tố của mô hình mà chúng còn quy định cả khả năng đổ đầy từ vựng các thành tố của mô hình. Có thể kể vào *nhóm thứ nhất* này những văn bản trong phong cách *hành chính* (đơn từ, chứng chỉ, biên bản, tài liệu pháp lí, quảng cáo, tuyên bố, chỉ dẫn...) và một số văn bản trong văn xuôi *khoa học - kỹ thuật* mang tính chất bổ sung thông tin (những lời chú giải của các bài báo) hoặc tính chất pháp lí (những bằng phát minh sáng chế). Có thể liệt vào *nhóm thứ hai* những văn bản được xây dựng theo các mô hình kiểu *mềm dẻo*. Mô hình kiểu mềm dẻo có thể có tính chất *thông dụng* hoặc có tính chất *tự do*. Trên cơ sở các mô hình thông dụng (vốn quy định khá nghiêm ngặt tính chất của các thành tố của lược đồ và phần nào trình tự của chúng) được xây dựng những văn bản văn xuôi *khoa học* (những bài báo, những luận văn, những bản tóm tắt luận án, những bản nhận xét công trình khoa học) và một số văn bản *báo* (những thông báo, những bài bình luận, những thiên phóng sự). Những mô hình tự do không mang tính chất *điều chỉnh* mà mang tính chất *chỉ hướng*. Chính là theo những mô hình tự do này mà những văn bản *nghệ thuật* và những *tùy bút chính luận* đã được tạo lập nên ⁽¹⁾.

• Như vậy, văn bản với tư cách là đơn vị của ngôn ngữ được trình bày bằng những *mô hình* của văn bản. Những mô hình này được hiện thực hóa trong những văn bản thuộc một trong ba kiểu đã chỉ ra (*khuôn mẫu, thông dụng và tự do*), chúng có tính chất bất biến và xuất hiện trong quan hệ hệ hình với nhau.

(1) Nht. tr. 197.

II. VIỆC NÊU ĐẶC TRƯNG CỦA MÔ HÌNH VĂN BẢN

1. Hai nhóm lốc giao tiếp

Khi nêu đặc trưng của mô hình văn bản, dưới dạng chung nhất, có thể trình bày mô hình như một hệ thống chức năng nào đó, tức trình bày toàn bộ các thành tố như các *lốc giao tiếp* (bloc = khối). Những lốc này đi vào những mối quan hệ cú đoạn với nhau; chúng khác nhau bởi những chức năng của mình trong quan hệ với nhau và trong quan hệ với toàn bộ văn bản nói chung; chúng được kết hợp lại bởi khuynh hướng chức năng chung trong việc hoàn thành một nhiệm vụ ngôn ngữ cụ thể.

Những lốc giao tiếp của mô hình văn bản có thể được chia phù hợp với các chức năng riêng của chúng thành hai nhóm: những lốc giao tiếp *cấu tạo* văn bản và những lốc giao tiếp *định hình* văn bản. Những lốc giao tiếp cấu tạo văn bản, còn gọi là những lốc giao tiếp cơ bản, là những trích đoạn của văn bản mang *thông tin cơ bản*, thông tin biểu vật, là những trích đoạn lập thành hạt nhân thông tin của văn bản. Chính những lốc giao tiếp cơ bản này đã bao gồm cái nội dung thông tin mà để truyền đạt nó văn bản đã được tạo lập ra. Trong văn bản nghệ thuật, những lốc giao tiếp cơ bản được trình bày bằng những trích đoạn mang *tình tiết* của văn bản (trình bày, thắt nút, điểm đỉnh, cởi nút), tức những trích đoạn trực tiếp thúc đẩy *cốt truyện*. Tuy nhiên, cần phải ghi nhận ở đây rằng, trong các văn bản nghệ thuật, thông tin cơ bản có thể rải rộng ra những lốc giao tiếp khác nhau, có thể đi vào hạ văn bản, làm thành cái "ý tại ngôn ngoại". Do đó cái cốt truyện (nếu có) và đặc trưng nhân vật dù sao cũng chỉ là cái vỏ bọc ngoài. Trong những trường hợp như thế, người ta thấy rất rõ là những *ranh giới* giữa lốc giao tiếp cấu tạo và lốc giao tiếp định hình đã trở nên bị xói mòn.

Những lốc giao tiếp định hình văn bản, còn gọi là những lốc giao tiếp bổ sung, là những trích đoạn của văn bản mang *thông tin bổ*

sung, thông tin biểu niệm, là những trích đoạn cần thiết để chuyển văn bản vào một chỉnh thể giao tiếp hành chức một cách hiện thực⁽¹⁾.

2. Những lối định hình văn bản

Căn cứ vào tính chất của thông tin và giá trị chức năng của mình, những lối giao tiếp định hình văn bản được chia nhỏ thành: lối giao tiếp mở đầu, lối giao tiếp kết thúc, và lối giao tiếp liên kết.

a) Lối mở đầu

Những lối giao tiếp mở đầu có công dụng làm một cái nền chuẩn bị cho độc giả tri giác nội dung thông tin cơ bản của văn bản.

Trong các văn bản khoa học, các lối giao tiếp mở đầu (làm thành phần mở đầu) cần phải trình bày lịch sử vấn đề, nêu lên tính thời sự của đề tài (lí do chọn đề tài khảo sát), xác định nhiệm vụ và phương pháp nghiên cứu.

Trong các văn bản nghệ thuật, các lối giao tiếp mở đầu được hiện thực hóa trong cái phần của văn bản vốn tương ứng với phần trình bày (còn được gọi là phần giao đãi), trong hệ thống thuật ngữ truyền thống. Phần trình bày này ở các tác phẩm có dung lượng lớn có thể mang hình thức nhập đề, tức hình thức một văn bản tương đối độc lập. Trong phần trình bày của văn bản nghệ thuật, thông thường được đưa vào thời gian, nơi chốn, nhân vật, được nêu lên đối tượng thông báo, được chỉ ra kiểu trình bày (chủ quan hoặc khách quan), thái độ của người tường thuật đối với những biến cố được miêu tả, tính chất của những biến cố được miêu tả (những biến cố có tính chất hiện thực, hoặc hư cấu, hoặc hoang đường...) ⁽²⁾.

b) Lối kết thúc

Những lối giao tiếp kết thúc có công dụng là khái quát hóa

(1) Nhtr. tr. 198.

(2) Nhtr. tr. 198-199.

thông tin cơ bản đã được đưa vào văn bản và do đó chỉ ra ranh giới phía dưới của văn bản.

Trong các văn bản khoa học, các lối giao tiếp kết thúc làm thành phần kết luận, bao gồm: những luận điểm cơ bản, những kết quả nghiên cứu đã đạt được, những điểm còn bị hạn chế, hướng phát triển của đề tài...

Trong các văn bản nghệ thuật, ngoài chức năng hạn định ranh giới, những lối giao tiếp kết thúc còn có thể hoàn thành chức năng ý chí, khi tác động đến người đọc để thay đổi trạng thái tâm-sinh lý của người đọc. Trong những tác phẩm nghệ thuật và tác phẩm chính luận, chức năng tác động được thực hiện bởi văn bản nói chung, song những lối kết thúc có vai trò rất quan trọng: văn bản cần được kết thúc như nó phải được kết thúc để tạo được hiệu quả thẩm mỹ trong người đọc ⁽¹⁾.

c) Lối liên kết

Nếu những lối mở đầu và những lối kết thúc thường được củng cố ở những vị trí mạnh (những vị trí nổi bật, tập trung được sự chú ý của người đọc) thì những lối liên kết trong văn bản lại không được cố định. Điều đó được giải thích ở chức năng cơ bản của những lối này là bảo đảm mối liên hệ giữa các trích đoạn riêng lẻ của văn bản với nhau ⁽²⁾.

Trong các văn bản khoa học, những lối liên kết hầu như không mang đến cho người đọc một lượng thông tin mới nào: nội dung của nó thường được lặp lại hoặc được giải thích kỹ hơn. Song sự có mặt của lối liên kết lại làm cho nó phụ thuộc về mặt nội dung vào đoạn văn khác. Còn về mặt cấu trúc thì lối liên kết có thể được đặt vào hoặc bỏ ra mà hoàn toàn không làm ảnh hưởng gì đến cấu trúc của văn bản.

(1) Nhtr. tr. 199-200.

(2) Nhtr. tr. 200.

Trong các văn bản *nghệ thuật*, những lối liên kết có cả chức năng *tác động*, chúng đem lại thông tin *bổ sung* mang đậm màu sắc cảm xúc, bình giá, nói lên phong cách, bút pháp riêng của các tác giả.

3. Một vài ví dụ về các lối giao tiếp định hình trong văn bản nghệ thuật.

a) Về các lối mở đầu

Trong văn học dân gian truyền miệng, trong các chuyện *cổ tích*, các *truyện thuyết*, phần mở đầu luôn luôn có một nội dung đầy đủ, trọn vẹn, cô đúc.

+ "Ngày xưa có hai chị em cùng cha khác mẹ, chị tên là Tấm, em tên là Cám. Mẹ Tấm chết từ hồi Tấm mới biết đi. Sau đó ít năm, người cha cũng chết. Tấm ở với dì ghẻ là mẹ của Cám. Tấm phải làm lụng quần quật suốt ngày; còn Cám được mẹ nuông chiều, chơi đông dài ngày nọ qua ngày kia...".

(Truyện cổ tích *Tấm Cám*.
Nxb. Kim Đồng. H., 1972)

+ "Ngày xưa, ngày xưa Quý Ấc cai quản trái đất. Loài người phải nai lưng ra làm cho nó, công việc rất cực nhọc. Quý Ấc vốn tham lam vô độ, nên Người làm ra bao nhiêu, nó vơ vét sạch, hầu như Người không còn gì mà ăn...".

(Truyện thuyết *Cây nêu ngày Tết*.
Nxb. Sông Hồng. H., 1984)

+ "Ngày xưa, có anh chàng Ma-khơ-mét sinh sống bằng dẫn gỗ và đeo khuôn giày...".

(Truyện cổ tích thế giới.
Người đẹp trong chiếc khuôn giày.
Nxb. Kim Đồng. H., 1993)

Trong văn xuôi nghệ thuật hiện đại, thể kí thường có phần mở đầu khá đầy đủ, trọn vẹn và cô đúc. Ví dụ *Người mẹ cầm súng* của Nguyễn Thi bắt đầu như sau:

+ "Tại xã Tam Ngãi, huyện Cầu Kè, tỉnh Trà Vinh có một người đàn bà đã sáu con tên là Nguyễn Thị Út. Dáng người nhỏ gọn, chị có khuôn mặt tròn và đôi mắt to, sáng. Cô bác lớn tuổi quen gọi chị là con Út Trầu, vì chị hay ăn trầu. Lại có người đặt danh chị là "Bà Hồng"⁽¹⁾ vì chị đánh giặc rất giỏi. Xóm giềng theo tục địa phương, ghép luôn tên chị với tên chồng, cứ kêu là Út Tịch. Mỗi đây bà con lại bàn tán một chuyện mới xảy ra về chị..."

Truyện ngắn cũng có khi được mở đầu với một hình thức khá hoàn chỉnh. Ví dụ *Chuyện xóm tôi* cũng của Nguyễn Thi:

+ "... Tính cả tuổi còn nằm trong bụng mẹ nữa, Dục và Bình mới được năm tuổi. Nhà hai chú bé cách nhau có một bờ dừa: Dục hơn Bình ở chỗ biết chăn con bò nghé⁽²⁾ mẹ mới mua, nhưng lại thua ở chỗ hay đái dăm. Còn Bình thì nổi tiếng vì leo chùm ruột té không khóc, được chị Hai khen là gan, nhưng thua một điểm còn nói ngọng".

Tuy nhiên, người ta nhận thấy rất rõ ràng trong các tác phẩm văn xuôi ngày nay - khác với những tác phẩm văn học dân gian ngày xưa - phần mở đầu thường không được viết tập trung, mà rải dài ra trong suốt cả một đoạn cắt khá lớn. Nó thường chỉ chứa đựng một vài thông số của hoàn cảnh được miêu tả trong văn bản. Truyện ngắn *Bước qua lời nguyện* của Tạ Duy Anh là một ví dụ. Tác giả chỉ nêu lên đối tượng thông báo và kiểu trình bày (chủ quan hóa) và chỉ đưa ra một trong các thành tố: nhân vật "tôi":

+ "Năm lên bảy tuổi tôi đã được giáo dục khá cẩn thận về vị trí mà tôi đang chiếm một khoảng tí teo giữa cuộc đời mệnh mông này. Tôi phải nhớ rằng thành phần gia đình tôi bản nông. Dĩ nhiên bản nông là gì, nó khác địa chủ phú nông ở chỗ nào thì tôi không biết. Đầu óc trẻ con của tôi làm sao hiểu được những quy định thiêng liêng ấy..."

Chỉ có nhân vật "tôi" là xuất hiện ngay ở đoạn mở đầu, còn các

(1) "Bà Hồng": tên gọi vị thần trấn áp ma quái, theo dân gian.

(2) Con bê.

nhân vật khác phải qua nhiều đoạn văn sau nữa mới được nói đến cho phù hợp với từng bước diễn biến của các tình tiết, dù họ cũng là những nhân vật chính: *Quý Anh, Lão Hứa, "bố tôi", "mẹ tôi", "em gái tôi" ... "ông tôi", "Chú Hải"...* Truyện kể về những biến cố đã qua, có tính chất hiện thực. Cách trình bày theo kiểu chủ quan hóa làm tăng ấn tượng về một giọng điệu hiện thực, tạo ra ảo ảnh về sự phản ánh trực tiếp thực tại. Duy thái độ của người kể đối với các biến cố, thì người đọc chưa có thể đoán định được chắc chắn. Chỉ mơ hồ thấy rằng ở đây có một cái gì ngang trái đã đi qua mà vẫn còn làm người ta dằn vặt, đau khổ cho đến ngày hôm nay. Cách nói đây lại (*Tôi đã được giáo dục khá cẩn thận ~ tôi phải nhớ rằng*), cách nhấn mạnh đầy màu sắc biểu cảm-cảm xúc vào từ ngữ (thành phần gia đình tôi Bàn nông - B viết hoa - đã được giáo dục khá cẩn thận, chiếm một khoảng tí teo, giữa cuộc đời mệnh mông này, đầu óc trẻ con của tôi, làm sao hiểu được những quy định thiêng liêng ấy) càng làm người đọc băn khoăn, suy nghĩ, không thể dừng lại mà phải đọc tiếp, để biết rõ một câu chuyện chắc có liên quan đến một quan niệm về thành phần giai cấp và cũng chắc là có nhiều nỗi buồn hơn là niềm vui.

Tính chất của những biến cố được miêu tả, (những biến cố hiện thực, hoặc hư cấu, hoặc hoang đường) được người đọc nhận ra ngay ở lối mở đầu. Đọc ví dụ dưới đây thấy rõ là truyện *khoa học viễn tưởng*:

+ "Chúng tôi đang bay trong chuyến bay chiến đấu thứ nhất, và có thể sẽ không trở về, mặc dù nhiệm vụ của chúng tôi là không giao chiến với quân thù, mà chỉ trinh sát vị trí đóng quân, và trình độ vũ trang của chúng. Lúc này tôi chỉ có thể hồi tưởng lại tiểu sử của cuộc xung đột. Những người khác sẽ viết biên niên sử đích thực của cuộc chiến tranh này. Tất nhiên nếu như chiến tranh xảy ra, và nếu như sau chiến cuộc nói chung vẫn còn ai đó sống sót và có khả năng viết được. Lịch sử chứng tỏ rằng những nguyên nhân đích thực của cuộc chiến tranh bao giờ cũng ẩn

trong những lý do nhỏ mọn. Nhưng lý do của chúng ta hoàn toàn không thể gọi là nhỏ nhặt được. Cuộc viễn chinh thần thánh và chính nghĩa của chúng ta khác hẳn tất cả cuộc chiến tranh trước đây của Trái Đất chủ yếu là ở chỗ đó..."

(Liuben Dilóp (Bungari)
Hồi nhân loại, tiến lên!
Văn nghệ, 14-4-1990)

Tính chất viễn tưởng được cảm thấy ngay từ câu đầu và ngày càng lộ rõ khi đọc tiếp. Cho đến câu cuối thì đọc giả đã hoàn toàn ở vào *tâm thế* được chuẩn bị để tiếp nhận một nội dung thông tin được đoán trước là sẽ có nhiều điều kì thú của trí tưởng tượng khoa học. Sự tường thuật được dẫn dắt từ ngôi một, mang tính chất chủ quan và bản thân người kể cũng xuất hiện như một người tham gia trực tiếp vào các biến cố sẽ được miêu tả và đã để lại trong ký ức những dấu ấn mạnh mẽ, trang trọng. Việc chỉ ra nơi chốn, thời gian hành động, tính chất hoạt động của người kể... mách bảo người đọc đây là truyện thuộc thể loại khoa học viễn tưởng cần được đọc một cách đặc biệt.

b) Về các lối kết thúc

Chức năng khái quát hóa nội dung thông tin cơ bản, chỉ ra ranh giới phía dưới của văn bản có thể được minh họa bằng lối kết thúc của truyện ngắn *Nhà mẹ Lê* của Thạch Lam. Trong phần mở đầu của truyện tác giả đã cho biết nhà mẹ Lê là một gia đình một người mẹ với mười người con... Chũng ấy người chen chúc trong một khoảng rộng độ bằng hai chiếc chiếu, có mỗi một chiếc giường nan đã gãy nát. Trong phần chính, người đọc càng thấy rõ cuộc đời của gia đình bác Lê thật là chật vật, khó khăn... tuy thế cũng có những ngày vui vẻ... nhưng rồi mấy năm sau, sự kiếm ăn ngày một khó khăn... Mùa rét năm ấy, đêm giá lạnh và mưa gió lầy lội... Một buổi chiều mà đàn con nhịn đói đã suốt buổi, bác Lê vá lại manh áo rét

rồi liều vào nhà ông Bá giàu có để xin gạo. Ông Bá đã đuổi máng không cho lại còn thả chó ra. Bác Lê bị chó cắn... Đêm ấy bác Lê lên cơn sốt... Hai hôm sau bác Lê lại lên cơn mê sáng rồi chết. Người trong phố chợ gom góp nhau mua cho bác một cỗ ván mọt, rồi đưa giúp bác ra cánh đồng, chôn vùi dưới bãi tha ma nhỏ ở đầu làng. Và phần kết thúc như sau:

+ "...Khi trở về, qua căn nhà lạnh lẽo âm u, họ thấy mấy đứa con nhỏ con bác Lê ngồi ở vỉa hè. Con Tý đang giở cho thằng Hy nín khóc, nói dối rằng mẹ nó đi chợ một lát sẽ về. Nhưng họ biết rằng bác Lê không trở về nữa. Và họ thấy một cái cảm giác lo sợ đè lên tâm can họ, những người ở lại, những người còn sống mà cái nghèo khổ cứ đeo đuổi mãi không biết bao giờ dứt."

Bằng câu cuối cùng tác giả miêu tả cái cảm giác lo sợ của những người hàng xóm đã đi chôn cất bác Lê. Đặc biệt cái giải ngữ trong câu (những người ở lại, những người còn sống mà cái nghèo khổ cứ đeo đuổi mãi không biết bao giờ dứt) có thể được hiểu vừa là ý nghĩ của những người trong phố chợ vừa là nỗi niềm day dứt của người kể - tác giả, là câu hỏi lớn bao trùm lên truyện ngắn. Dù đây là một *câu hỏi gián tiếp* (...không biết bao giờ dứt) nó vẫn có sức thôi thúc người đọc tiếp tục suy nghĩ.

Chức năng ý chí trong sự tác động đến người đọc như vậy có thể thấy rõ hơn trong trường hợp lối kết thúc sử dụng một *hình ảnh khái quát* có giá trị biểu cảm - cảm xúc lớn. Ngô Tất Tố đã tìm được cách kết thúc như vậy trong *Tắt đèn*.

+ "...Chị vội choàng dậy, mở cửa chạy té ra sân.

"Trời tối như mực và như cái tiền đồ của chị".

Kết thúc như vậy, một mặt tác giả tuân thủ được một cách nghiêm ngặt nguyên tắc của chủ nghĩa hiện thực để làm tăng tính chất phê phán - tố cáo, mặt khác và quan trọng hơn để thôi thúc người đọc tiếp tục suy nghĩ. Và trăm ngàn câu hỏi sẽ hiện lên day dứt: chị Dậu sẽ đi đâu? kiếm ăn bằng cách nào? chồng con chị sẽ

ra sao? còn cạm bẫy nào đang chờ chị? thế lực nào tiếp tục săn đuổi người đàn bà khốn khổ này? cuộc đời sao cay nghiệt thế? bất công sao nhiều đến thế? quan lại sao đều cáng thế?... rốt cuộc tương lai chị sẽ ra sao? ⁽¹⁾.

Một kết thúc như vậy đã tạo nên sức ám ảnh và sự lay thức tâm hồn người đọc, buộc họ phải suy nghĩ, phải trăn trở về số kiếp một con người.

Chức năng tác động của lối kết thúc được hiện thực hóa một cách rất phong phú đa dạng, đem lại hiệu quả thẩm mĩ cao. Những câu hỏi ám ảnh, đeo đuổi mãi người đọc có thể do người tường thuật - nhân vật xưng "tôi" nêu lên từng khía cạnh cụ thể. Ví dụ lối kết thúc trong truyện ngắn *Con phốc của tôi* của Nguyễn Thanh Hiện (Văn nghệ, 9-5-1992). Truyện nói về một con chó bắt được, được đặt tên là Phốc, được cả nhà ẩm bồng nâng niu, không ai có ý nghĩ giết thịt con vật để cải thiện bữa ăn (mặc dù trong nhà ai cũng thiếu chất prôtít!). Nhưng một hôm có một con chó nhà khác đến ve vãn con Phốc... Tình hình đó khiến ông bố (nhân vật xưng "tôi") quyết định đi gọi ông bạn thân sành giết chó. Đây là đoạn văn mà tình tiết phát triển đến điểm đỉnh:

+ "Con Phốc dường hạnh phúc lắm, cứ quỳ mọp xuống nhìn con vàng rồi nhìn tôi rên ư ừ. Bất ngờ anh bạn tôi rút chiếc búa thủ sẵn trong người, gõ vào đầu con vàng một cái. Con vật rú lên cùng với tiếng rú của vợ con tôi... Con Phốc của tôi phóng khỏi phòng ăn, lao ra đường phố...

Đến cuối bữa, thằng Út tôi buột hỏi:

- "Chú con Phốc của mình đi đâu thế bố?"

Tiếp theo là phần kết thúc:

+ "Tôi im lặng, lắc đầu, thay vì trả lời cho thằng con biết là con chó sẽ chẳng bao giờ trở lại. Kinh hãi trước hành động tàn bạo của anh bạn

(1) Đỗ Ngọc Thống. *Về kết thúc của tác phẩm "Tắt đèn"*. Văn nghệ, 9-5-1992.

tôi? Ghê tởm sự lừa dối của tôi? Hay đau đớn vì người yêu của nó đã chết? Dẫu lí do nào, việc ra đi của con Phốc cũng để lại trong tôi niềm day dứt chẳng thể nào xóa được".

Nỗi day dứt trong tâm hồn người đọc, có thể được gợi ra trong phần kết thúc bằng chính ý nghĩ của nhân vật (nhiều khi cũng đồng thời là của người kể - tác giả). Ví dụ truyện ngắn *Heo may gió lộng* của Ma Văn Kháng (Nxb. Hội Nhà văn. H., 1992). Truyện ngắn có thể được tóm tắt qua những đoạn trích như sau:

+ "Mấy năm trước là vậy. Là cứ như ngọn gió heo may đưa chị gái Doan lên thăm gia đình Doan".

+ "Gương mặt cân phân, đầy đặn, chan hòa ánh sáng, miệng tỏa nụ cười hoa, đẹp trang nhã và cổ điển, chị đứng trong làn nắng hanh vàng, tay cầm nón múc gió, trong niềm vui hồi tở không sao kìm giữ được, cất tiếng vang vọng gọi tên Doan".

+ "Vợ Doan ngoài mặt thì giữ sự vui vẻ, còn bên trong thực tình y bực bội, khó chịu hết sức... Doan rất hiểu vợ Doan rất ngại sự chi tiêu tốn kém. Vợ Doan là thợ dệt, lương bổng tầm tàm. Cũng như bao kẻ xuất thân từ nghèo khó, lại trải qua mấy chục năm trường với cuộc sống thiếu hẳn sự an toàn cần thiết, con người bó buộc phải phát sinh tập tính tự vệ, nên cần kiệm, tính toán đến thành chất bóp, hà tiện đã trở thành thói quen nhiễm vào máu thịt nếp sống".

+ "Vợ Doan về đến nhà, không đá thúng đụng nia, móc máy xa gần thì cũng làm li một khối nặng chịch... "Bà ấy ốm đau quái gì! Chẳng qua thấy ông em giàu có quá nên nằm ăn vạ chơi thế thôi! Ở nhà quê, mấy khi được cơm bưng nước rót vậy!"

+ "Thắc thom, trưa đó, Doan đạp xe về nhà trước giờ tan tầm. Bước vào nhà, anh nhận ra vợ anh cũng đã về. Cái Thúy cũng bỏ dở buổi học. Hai mẹ con đang ngồi lặng trên di-văng.

Doan hiểu ngay: bà chị gái anh đã bỏ đi rồi!".

+ "Chuyện còn đó để lại những ám ảnh thật nặng nề. Ruột thịt mà

thích biệt lập, không muốn có quan hệ với nhau, thì thật là trái tự nhiên quá thế. Đau đớn quá cái hiện trạng này".

Dưới đây là phần kết thúc cái câu cuối vừa có ý nghĩa khái quát nội dung của cả truyện vừa có giá trị thẩm mĩ, gợi bao suy tưởng ở người đọc:

+ "Từ năm đó, bà chị gái Doan không bao giờ trở lại với gia đình Doan nữa. Các cuộc hội tổ định kỳ kết thúc. Nhưng cái Thúy thì thoảng vẫn gặp bác nó trong cơn mê hải hùng. Còn Doan, Doan không người thương nhớ người chị gái của mình. Nhớ đến chị, may mắn, kỷ ức Doan vẫn in đậm khung cảnh khoảng trời cuối thu lòng lộng gió heo may, tràn trề làn sáng phản quang niềm vui mùa màng. Doan vẫn nhớ đến hình ảnh người phụ nữ đẹp duyên dáng, hòa hợp bản ngã với cảnh sắc đồng quê như một thực thể mệnh mông, và cảm nhận được niềm hạnh phúc lớn lao khôn lường. *Những ngày đẹp như ngọc ngà sao mà hiếm hoi thế trong đời người!*"

Câu cuối cùng là ý nghĩ của nhân vật Doan và cũng có thể hiểu là của người kể - tác giả.

Lối kết thúc trong thể loại *ngụ ngôn* thường được tách riêng ra rõ rệt để hoàn thành chức năng giáo huấn đạo lí. Đặc điểm này gắn với *ngụ ngôn* vốn là một biến thể của văn bản nghệ thuật mà ở đó người đọc (nhất là trẻ em) hiểu thấu được nội dung ý nghĩa phần khá lớn là dựa vào phần kết thúc. Một ví dụ tiêu biểu lấy trong *Đạo đức 1* (Tranh truyện):

"Bài 4- Giữ gìn thân thể, áo quần sạch sẽ

Tranh 1. *Con Cò sạch sẽ*
 Đứng ở bờ sông
 Ria cánh, ria lông
 Kì chân, cọ mỏ

Tranh 2. *Một con Quạ nhỏ*
 Lười tắm bẩn hôi

Dến rù đi chơi
Lắc đầu Cò nói:
- "Tôi còn tắm gội
Chẳng muốn đi đâu!"

Tranh 3.

Cò tắm hàng ngày
Thơm tho sạch sẽ
Cánh, lông đẹp đẽ
Ai cũng quý yêu
Lười tắm bẩn hôi
Không ai yêu Quạ

Tranh 4.

Hàng ngày em hằng
Chăm đánh răng
Tắm rửa, chải tóc gọn gàng,
cắt móng tay, móng chân sạch sẽ
Em sẽ được mọi người yêu quý."

(Bùi Thị Hối - Lưu Thu Thủy
Đạo đức 1. Nxb. Giáo dục, H., 1990)

c) Về các lối liên kết

Trong văn bản khoa học, các lối giao tiếp liên kết hầu như không mang đến cho người đọc một lượng thông tin mới nào. Chúng gồm ba dạng:

- *Liên kết khứ chỉ* (hướng xuôi)

+ Dưới đây, ta sẽ đi vào phân tích vai trò của dầu mỏ đối với công nghiệp hóa chất.

(Tin tức hoạt động khoa học, số 6, 1977)

- *Liên kết hồi chỉ* (hướng ngược) và *liên kết khứ chỉ*

+ Ở trên đã trình bày những nét đại cương về máy tính điện tử, dưới

dây chúng tôi sẽ đi vào mô tả chi tiết từng bộ phận của máy.

(Hồ Thuần - Nguyễn Lâm.

*Lý thuyết lập chương trình cho
máy tính điện tử*)

- *Liên kết khứ chỉ* (báo trước sự xuất hiện của đoạn tiếp theo đoạn chứa nó) và cho biết rằng đoạn chứa nó có vai trò *phụ trợ* cần thiết cho việc hiểu đoạn tiếp theo:

+ *Trước khi* đi vào miêu tả cụ thể cấu tạo bên trong của danh ngữ tiếng Việt, chúng ta *hãy* cùng nhau tạm thời thống nhất về một số khái niệm.

(Nguyễn Tài Cẩn. *Từ loại danh từ
trong tiếng Việt hiện đại*).

Trong các *tiểu thuyết chương hồi*, các *lốc giao tiếp liên kết* luôn luôn có một hình thức biểu đạt không thay đổi và cũng do đó chúng không có một giá trị tu từ học gì, ngoài công việc báo trước rằng đoạn sau sẽ giải thích rõ thêm những sự kiện đã xảy ra trước đó. Đó là cái công thức: "Muốn biết... ra sao, xin xem hồi sau sẽ rõ", "Bây giờ lại nói đến..."...

Trong *văn xuôi nghệ thuật hiện đại* những *lốc giao tiếp liên kết* đem lại thông tin bổ sung, thông tin tu từ học, góp phần vào giá trị thẩm mĩ của tác phẩm, làm nổi bật nét đặc sắc trong phong cách nhà văn. Ví dụ *lốc giao tiếp liên kết* trong truyện ngắn *Lập giòng* của Nguyễn Công Hoan:

+ "Nghe câu chuyện chú quyền Văn - cách nói, ta cũng đã hiểu tại sao chú phải phạt rồi. Vì lỗi chú đi lâu quá, đến nỗi thầy quản đồn một mình không giữ nổi cái con mẹ khôn ngoan mạnh khỏe kia, để nó xông mất. Nhưng tưởng thầy quản đồn cũng lực lưỡng, nhanh trí lắm đấy chứ. Tại sao lại để cho con đàn bà nó đánh tháo được cả người lẫn tang vật?"

Nhà *tiểu thuyết* chẳng muốn để chỗ thùng ấy vừa chỗ cho độc giả đánh dấu hồi. Vậy xin kể cái miếng võ nó rình đánh vào chỗ yếu của thầy quản, và mưu mẹo nó lừa ra sao."

Lối liên kết trên đây rõ ràng có tác dụng tập trung sự chú ý, gợi tò mò của người đọc muốn tìm hiểu xem tại sao "Con đàn bà kia lại đánh tháo được cả người lẫn tang vật". Nổi bật lên là tác dụng hài hước, châm biếm. Sau cái đoạn tả chân cảnh thầy quản bắt con mẹ phải giơ thẳng tay lên không được cựa, thầy khám, khám mãi, mãi... bắt con mẹ vào trong túp hàng nước, có lẽ để khám cho kỹ hơn... là một lối giao tiếp liên kết thứ hai:

+ Đó, nguyên do vì thế nên con mẹ mới trốn thoát. Nhưng xin các ngài giữ kín hộ, đừng nói chuyện với ai.

Truyện trở nên dí dỏm, hấp dẫn làm bật lên tiếng cười mỉa mai, châm biếm chính là nhờ những lối giao tiếp liên kết đó.

Chương hai:

VĂN BẢN VỚI MỘT SỐ KHÁI NIỆM CƠ SỞ CỦA PHONG CÁCH HỌC

Những khái niệm cơ sở của phong cách học là những khái niệm sau đây: đồng nghĩa, chuẩn mực, phong cách, ý nghĩa tu từ học. Chúng ta sẽ xem xét mối tương quan giữa những khái niệm trên với văn bản như là với một đơn vị của cấp độ trên câu.

I. ĐỒNG NGHĨA

1. Đồng nghĩa từ vựng

Trước hết nói về hiện tượng đồng nghĩa trong từ vựng. Nếu như quan niệm rằng kết cấu ngữ nghĩa của từ là một phức thể từ vựng - ngữ nghĩa, thì các đơn vị đồng nghĩa là những đơn vị từ vựng gần gũi nhau của một trường ý niệm cùng chung dù chỉ là một *biến thể từ vựng ngữ nghĩa* như là một *thừa số chung*⁽¹⁾. Các thủ tục phát hiện các đơn vị đồng nghĩa gồm: a) dựa vào một *nghĩa vị khái quát* lập ra các trường ngữ nghĩa, b) phân trường đó thành các trường nhỏ hơn dựa vào *nghĩa vị kém khái quát hơn* (loại biệt hơn), c) tiếp tục phân như thế cho đến khi không phân thêm được nữa, d) lập bảng liệt kê các nghĩa vị cho các đơn vị đã phân rồi so sánh chúng với nhau, về số lượng và về tính chất của các nghĩa vị như đã nói ở trên. Ví dụ trong một trường ý niệm về con người⁽²⁾ có:

1. Xem: SG. Bérégian. *Lý thuyết trường ngữ nghĩa, hiện tượng đồng nghĩa*. "Những vấn đề ngôn ngữ học". M., 1967, tr. 165.

2. Xem: Đỗ Hữu Châu. *Trường từ vựng và các hiện tượng đồng nghĩa trái nghĩa*. "Ngôn ngữ". H., 1973, số 4, tr. 46-55.

1. trí óc, hoạt động, tính chất của trí óc
 - a) đầu óc, não, đầu não, trí óc, trí não, trí lực, trí tuệ, cân não.
 - b) nghĩ, nghĩ ngợi, suy nghĩ, suy, suy tưởng, suy luận, suy lý, suy xét, phán đoán...
 - c) ...
2. tâm tính và tính cách con người
 - a) tâm tính, tâm địa, bụng dạ, lòng dạ...
 - b) tốt, tốt bụng, hiền lành, hiền hậu...
 - c)...
- 3...

2. Đồng nghĩa văn bản

Ở cấp độ văn bản, cũng như ở cấp độ từ vựng, đồng nghĩa được phát hiện ra trong trường hợp có một loạt yếu tố (ở đây là văn bản) đã được hiện thực hóa trong ngữ nghĩa của mình một ý nghĩa khái quát nào đó, có tính chất *bất biến* của một *thừa số chung*, dựa trên quan hệ *hệ hình*, hoặc đã có được ý nghĩa đó trong lời nói trên cơ sở của quan hệ *cú đoạn*. Đối với các văn bản, ý nghĩa chung, khái quát, bất biến đó có thể hiểu là tính chất chung, giống nhau của hoàn cảnh được miêu tả trong chúng. Khi đó, đồng nghĩa này sinh ra như là kết quả của việc thu gọn văn bản gốc trong các hình thức như chú giải, tóm tắt (trên bình diện hệ hình) hoặc như là kết quả của việc miêu tả cùng một hoàn cảnh (hay những hoàn cảnh giống nhau) bằng những tường thuật khác nhau (trên bình diện cú đoạn) ⁽¹⁾.

3. Đồng nghĩa văn bản trên bình diện hệ hình

Đồng nghĩa văn bản trên bình diện hệ hình có thể được minh họa bằng hai văn bản dưới đây:

(1) A.N. Môrôkhốpki...Sdd. tr. 201.

a) Tiểu thuyết (230 trang) *Côi cút giữa cảnh đời* của Ma Văn Kháng. Nxb Kim Đồng - Nxb Văn học. H., 1989.

b) Tóm tắt tiểu thuyết (hơn nửa trang) *Côi cút giữa cảnh đời*. Tác giả Ma Văn Kháng.

"Thân phận của những em nhỏ trong hoàn cảnh bỗng nhiên trở nên éo le, giữa cuộc sống còn đang bẽ bộn khó khăn này sẽ ra sao, nếu như không có sự nâng đỡ, dắt dìu của những tấm lòng nhân hậu vị tha? Cuộc sống đã có lúc dường như không chịu nổi. Nhưng lại một lần nữa, tình yêu thương, lòng quả cảm của con người lại tỏa sáng một năng lượng đủ sức cải biến hoàn cảnh.

Duy và Thắm, hai em nhỏ khốn khổ, có cha mẹ mà phải côi cút giữa cảnh đời còn bao điều phiền muộn, chịu bao oan khổ, đắng cay, thiệt thòi. Nhưng, các em đã có bà nội, bà ngoại yêu thương. Bà là sự nhẫn nhịn, là lòng hi xả, là tuyết sạch giá trong, là tình thương, là lẽ phải, là sự cứng cỏi, kiên trì. Bà là cố tích. Bà là bà mụ đồ năng trong linh hồn các cháu. Bà là Phật bà. Hay chính bà là cô tiên giáng trần để chở che cứu mang các cháu bằng tình thương yêu và các phép màu huyền nhiệm, thần kỳ?..."

Văn bản tóm tắt trên đây là của chính tác giả và nó đã được in trên trang bìa sau cùng. Trong trường hợp tóm tắt là công việc đòi hỏi ở người đọc (thường là người giới thiệu, phê bình tác phẩm, thường là học sinh khi phân tích văn học) thì sẽ xuất hiện những văn bản đồng nghĩa khác nhau, tùy theo sự cảm nhận của người đọc. Dù thế nào thì văn bản tóm tắt tác phẩm văn học vẫn phải bảo đảm được tính văn học, tính nghệ thuật trong ngôn ngữ hình tượng của nó. Đó là chỗ khác biệt giữa văn bản tóm tắt tác phẩm văn học với văn bản tóm tắt một công trình khoa học. Những tiểu thuyết rút gọn (nhằm phổ biến tác phẩm đến mọi tầng lớp độc giả) từ những bộ tiểu thuyết nhiều tập, như *Chiến tranh và hòa bình*, *Những người khốn khổ*, *Hồng lâu mộng*... thật sự là những văn bản đồng nghĩa chân chính so với nguyên tác, vì ngoài cốt truyện với

các nhân vật cùng các tình tiết chính, chúng vẫn bảo đảm được tính hình tượng của ngôn ngữ nghệ thuật.

Khi so sánh *tiểu thuyết*, *truyện ngắn* với những tác phẩm được tạo dựng từ chúng, như: *kịch bản phim*, *kịch bản chèo*, *tuồng*, *truyện truyền thanh*... cũng có thể nói đó là những văn bản đồng nghĩa, trên bình diện hệ hình. Chúng có thể có cùng một nội dung tư tưởng - nghệ thuật, nhưng chúng cũng có những yêu cầu khác nhau về mặt biểu hiện, về mặt ngôn ngữ, đặc biệt về quan niệm thẩm mỹ, về góc độ khai thác tư tưởng nghệ thuật của tác phẩm. Ví dụ tiểu thuyết *Đêm hội Long Trì* của Nguyễn Huy Tưởng được những người làm phim phát hiện ra, bằng khứu giác nghề nghiệp của mình một thứ "trầm hương kỳ lạ tàng ẩn" trong tiểu thuyết: "Dằng sau vẻ lộng lẫy vàng son của cung đình biểu hiện mòn một cái bi kịch của từng số phận nhân vật. Bản thân từng bi kịch đó tạo lợi thế cho một cốt truyện không thể thiếu đối với kịch bản phim. Cái bi kịch chính chứa đựng trong nhân vật quyền uy tối thượng: chúa Trịnh Sâm. Ông chúa tài hoa phóng đảng này cho đến cùng đã lãnh đủ tai ương do chính mình gây ra từ thói háo sắc đến thành mê muội⁽¹⁾"

Về mặt ngôn ngữ thì sự khác nhau càng rõ. *Truyện phim* không phải là *truyện ngắn* đơn thuần. Thoại phải khác với văn xuôi hay sân khấu. Có nghĩa là thật cô đọng, súc tích, gắn với tình huống, cao trào, mở nút... của phim. Tình huống đặt ra phải được giải quyết bằng hành động của nhân vật. Viết một truyện phim là đưa ra một cấu tứ cho bộ phim trên màn ảnh, chỉ ra cho người thưởng thức những nét chính yếu nhất của bộ phim trong tương lai. Từ truyện phim muốn trở thành một bộ phim phải qua hai khâu: *kịch bản văn học điện ảnh* và *kịch bản phân cảnh* (của đạo diễn). Một nhà văn không hiểu sâu về điện ảnh có thể chỉ viết truyện phim. Những chuyên viên kịch (Dramaturge) sẽ có nhiệm vụ chuyển thể truyện

(1) Trần Quốc Huân. *Từ tiểu thuyết đến phim truyện lịch sử*. Lao động chủ nhật. 27-9-1992.

phim đó sang kịch bản văn học điện ảnh⁽¹⁾.

Khi coi truyện ngắn, truyện phim, kịch bản văn học điện ảnh là những văn bản đồng nghĩa, như trên đã trình bày, cần phải lưu ý đến một quan niệm đúng đắn đã được mọi người thừa nhận: Ý nghĩa nghệ thuật của tác phẩm không thể được hình dung về mặt ngữ nghĩa, độc lập với một hình thức ngôn ngữ ban đầu đã cho, bởi lẽ sự thay đổi về hình thức ngôn ngữ của tác phẩm nghệ thuật trong đa số trường hợp kéo theo nó sự *phá hoại* cái nghĩa cũ và *sáng tạo* ra một nghĩa mới⁽²⁾. Từ *truyện phim* đến những công đoạn (đề cương tóm tắt, đề cương chi tiết, kịch bản hoàn chỉnh) của *kịch bản văn học điện ảnh* đã có thể có những sự thay đổi, trong ý tứ, tình huống, nhân vật... ngay khi chỉ căn cứ vào những biểu hiện cụ thể khác nhau của hình thức ngôn ngữ giữa các thể loại. Còn nếu nói đến vấn đề hình thức ngôn ngữ đã thay đổi như thế nào trong việc chuyển thể từ truyện sang *kịch bản chèo, tuồng* thì nội dung tư tưởng nghệ thuật lại có sự diễn biến còn phong phú và tinh tế hơn nữa.

Đồng nghĩa văn bản đem lại một hiệu quả thẩm mĩ to lớn cho người nghe, người xem, khi mà cùng một nội dung tư tưởng-nghệ thuật được biểu hiện liên tiếp qua các hình thức nghệ thuật khác nhau. Đó là trường hợp của những tiết mục "Truyện ngắn truyền thanh" được trình diễn một cách có nghệ thuật trên đài phát thanh. Những *truyện ngắn truyền thanh* được dựng lên từ những *truyện ngắn* (thường là cùng tên) kết thúc bằng một *bài hát* có nội dung trữ tình đồng nhất. Ví dụ truyện truyền thanh *Một đêm thao thức* của Ngọc Thanh, được cải biên từ truyện ngắn cùng tên, đã kết thúc bằng bài hát *Khát vọng* của Phú Quang với những lời ca giống

(1) Nhtr.

(2) G.V. Xotêpanốp. *Một vài đặc trưng về văn bản nghệ thuật*. - Tuyển tập các công trình khoa học. Viện SP ngoại ngữ quốc gia Matxcôva. M., 1976, tr. 103.

hết trong truyện: Dòng sông đi qua đời anh. Để lại bên lở bên bồi... (Tiết mục này đã được phát trên đài ngày 13-6-1993). Sở dĩ ở những tiết mục tổng hợp như thế, hiệu quả nghệ thuật được tăng cường, sự rung cảm thẩm mỹ ở người thưởng thức đạt đến mức rất cao, là vì ở đây có tác dụng của phương thức *hội tụ* (convergence) của các phương tiện và biện pháp tu từ cũng như của các phương tiện và biện pháp của các loại hình nghệ thuật.

4. Đồng nghĩa văn bản trên hình diện cú đoạn

Đồng nghĩa văn bản trên bình diện cú đoạn có thể được minh họa bằng ba tác phẩm *Đời thừa*, *Trăng sáng*, *Sống mòn* của Nam Cao.

Mặc dù Hộ, Diên, Thứ là ba nhân vật khác nhau, nhưng chúng ta vẫn thấy ở họ có những nét chung nổi bật trong tính cách. Hộ trong *Đời thừa* là một nhà văn nghèo, có nhiều hoài vọng, say mê nghề nghiệp và lí tưởng. Nhưng rồi những lo lắng đời thường những dằn vặt khi vợ con phải sống trong cảnh thiếu thốn, đói rách hàng ngày, đã làm cho ý tưởng cao đẹp của Hộ ngày càng mai một. Không thực hiện được ước mơ, hoài bão, anh biến dần thành con người gay gắt, hay chề chén và "đánh phí vài năm kiếm tiền vậy". Diên trong *Trăng sáng* là một anh giáo bị thôi việc, rất yêu văn chương. Nhưng rồi cái đói đã biến anh trở thành một con người hoàn toàn khác. "Diên thấy mình ích kỷ, không một phút nào Diên không nghĩ đến tiền. Óc Diên đầy những lo lắng nhỏ nhen. Một đôi khi nhớ lại mộng xưa Diên lại thở dài. Diên tự an ủi có tiền rồi sẽ viết. Nhưng Diên biết: chẳng bao giờ Diên viết nữa bởi chắc chắn là suốt đời Diên không có tiền". Thứ trong *Sống mòn* là một anh giáo nghèo, có mơ ước học hành được thành tài, trở thành vĩ nhân đem đến cho đất nước những thay đổi lớn, muốn đóng góp sức mình cho xã hội. Nhưng cuộc đời thực cũng biến anh trở thành một con người bế tắc. Cuộc sống mà anh vốn ghê sợ và khinh ghét là cảnh "sống mòn", thì chính anh lại bị sa lầy, bị nhấn chìm dần vào trong

đó. Thứ đã phải khóc "cho cái chết của tâm hồn" mình. Thứ đã phải xót xa khi nhận ra mình cũng nhỏ nhen, tồi tệ, thậm chí còn độc ác nữa. Bằng ba nhân vật khác nhau trong ba truyện ngắn khác nhau với những tường thuật khác nhau, Nam Cao đã mô tả những hoàn cảnh giống nhau. Thực tế cuộc sống thiếu thốn, khó khăn, bế tắc, quẩn quanh của xã hội cũ đã làm cho những người trí thức tiểu tư sản cảm thấy đau khổ, bất lực và buông xuôi. Từ những con người có cuộc sống tinh thần cao cả, ước muốn khẳng định mình, góp phần cống hiến cho xã hội, họ trở thành những con người phàm tục, tầm thường, đánh mất đi những phẩm chất tốt đẹp của mình để rồi cuối cùng phải tự sỉ vả mình, coi khinh chính mình. Nam Cao đã phát hiện ra một bi kịch thật đầy đủ, đã chỉ ra một hiện thực xót xa thật toàn vẹn, bằng những tác phẩm đồng nghĩa bổ sung, tô đậm cho nhau: Cảnh đời thiếu thốn, khó khăn trong xã hội thực dân phong kiến đã khiến cho con người sống không xứng đáng với bản chất thật sự của mình.

Đồng nghĩa văn bản trên bình diện cú đoạn cũng xuất hiện trong sáng tác khi nhà văn trở đi trở lại một đề tài, một nhân vật, cùng khái quát một tư tưởng nghệ thuật, song lại phản ánh một cách đầy đủ, chân thực những khía cạnh, những phương diện khác nhau trong một sự phát triển lôgic của hiện thực. Ví dụ trong những truyện ngắn của Nguyễn Minh Châu sau 1975 có một cặp truyện cùng phản ánh một hiện thực đời sống về một số phận con người. Đó là lão Khúng ở hai truyện ngắn *Khách ở quê ra* và *Phiên chợ Giát*. Hình tượng nhân vật này có một hành trình liên tiếp những bất hạnh, những nỗi đau như định mệnh trời buộc. Tại sao tác giả lại không gộp là một mà lại tách ra hai mảng diễn tả hai phần của một cuộc đời? Ở đây có thể thấy rõ một ý tưởng nghệ thuật đặc sắc của nhà văn trong việc xây dựng hình tượng người nông dân Việt Nam. *Khách ở quê ra* diễn tả đời sống vật lộn của con người cá thể đối chọi với vũ trụ, với hoang sơ, đậm đặc chất sử thi làm tôn tầm

vóc con người khai phá lên mức hùng tráng. Còn *Phiên chợ Giát* lại phản ánh sự vật vã của con người với những nỗi đau của cuộc đời, sự xúc phạm của một cuộc đời, sự xúc phạm của cộng đồng, của thể chế đối với nhân cách ngây thơ, mù mờ. Đây không phải là một sự đột biến mà là sự phát triển logic, một quá trình vươn tới của đời sống, thật đơn độc và đầy bất trắc ⁽¹⁾.

Đồng nghĩa văn bản trên bình diện cú đoạn cũng xuất hiện trong những tác phẩm cùng nói về một đề tài, cùng toát lên một chủ đề tư tưởng, nhưng có những màu sắc biểu cảm - cảm xúc khác nhau trong phong cách tường thuật của tác giả. Có thể lấy làm ví dụ hai truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan: *Báo hiếu: trả nghĩa cha* và *Báo hiếu: trả nghĩa mẹ*. Hai truyện ngắn có cùng một kiểu nhan đề (về kết cấu cũng như về ý nghĩa). Nói về chuyện báo hiếu mà thực chất lại là chuyện bất hiếu bất nhân. Cả hai truyện ngắn đều được chia thành hai phần: Phần nói về bộ mặt giả nhân, giả nghĩa (hiếu) và phần vạch ra cái bản chất xấu xa không còn xứng đáng là một con người của tên chủ hãng ô tô "Con cọp". Chỉ có duy nhất một sự khác biệt. Trong truyện thứ nhất, đó là một sự tường thuật khách quan, trực tiếp, thẳng thắn, còn trong truyện thứ hai, thì đó là sự tường thuật có vẻ khách quan mà thực chất là theo lối gián tiếp, mang một màu sắc mỉa mai, châm biếm, khinh bỉ. Hãy so sánh lời tường thuật trong truyện thứ nhất (+) và lời tường thuật trong truyện thứ hai (++).

(+) "Bà lão lấy bầy, theo người bếp lỏi ra cửa ban nãy. Đến đường, còn đương ngo ngác, chưa rõ nên đi lối nào, thì không biết tâm trí để đâu, bà ta lập cập, vấp một cái, ngã xoài ra rãnh cống. Quần áo mặt mũi lấm bết. Cái tròn tròn vẫn nắm trong tay quảng đi. Bà lão cố sò soạng. Khi tìm thấy, bèn gi vào mắt để xem, thì cái tròn tròn ấy là đồng hào ván..."

Mưa đổ khóc, gió đổ rên. Rét để cắt đứt ruột mẹ người con mà

(1) Trần Ninh Hồ. *Những trang văn sâu sắc và nhiều xúc cảm*. Văn nghệ, 1989, số 31.

họ dương khen là hiếu tử.

(++) "Người ấy mặc sơ gia. Chú còn bụng dạ nào mà nghĩ đến áo quần cho chải chuốt. Đi trước cữu thì giật lùi từng bước. Lúc nào cũng bưng miệng mà khóc, còng lưng xuống mà khóc đến nỗi phải chống gậy. Vậy mà có đủ vũng được đâu?...Người ta lại sợ hiếu chủ thương mẹ quá mà đập đầu vào quan tài lỗ chết thì hoài, vì lúc trong bụng bố rồi vẫn hay sinh liều, nên phải bện cho cái nùn rơm để chít quanh đầu. Thì dù có đập mạnh đến đâu, cũng không đến nỗi vỡ sọ..."

Lúc hạ huyết mới càng thương tâm. Áo quan chưa ngấm đúng hướng, người ấy đã nhảy đánh tụp xuống mà nằm thẳng cẳng ra, ôm chặt lấy mà hò, mà khóc. Rồi quá lắm, đến nỗi ngất đi. Nếu bốn năm người không lôi dậy, và không tốt khuyên, thì có lẽ người ấy còn muốn sống làm gì! Thà đi theo mẹ còn hơn chịu bơ vơ như chim mất tổ.

Não lòng thay! Bà cụ ở dưới tuổi vàng, có thiêng chẳng tá? Giá bà cụ biết rằng mình được con nó báo hiếu, làm đám ma long trọng dường này, thì hẳn cũng ngậm cười. Mà nhất là giá bà cụ lại trông thấy trước rằng con trai và con dâu nó thương mình quá thế, thì chắc lúc "thụ bệnh" cũng chẳng đành tâm mà nhắm mắt".

Đồng nghĩa văn bản trên bình diện cú đoạn trong những trường hợp được trình bày trên đây, cũng đem lại một hiệu quả thẩm mỹ to lớn cho người đọc khi cùng một đề tài, một chủ đề, được phản ánh ở những khía cạnh khác nhau bổ sung cho nhau, bằng những phong cách tường thuật phong phú đa dạng. Người đọc sẽ thông qua sự liên tưởng từ văn bản đồng nghĩa này sang văn bản đồng nghĩa kia mà cảm nhận và rung động sâu sắc hơn. Người ta có thể là có lí khi nói: "Chưa chắc chúng ta đã có *Núi đôi*, chưa chắc *Núi đôi* đã có sức sống đến thế, một khi trong ký ức người đọc, thơ ca đã có những *Màu tím hoa sim* của Hữu Loan, *Quê hương* của Giang Nam, *Bài thơ về hạnh phúc* của Dương Hương Ly..." Nhưng nếu nói thế này thì cũng rất đúng: Người đọc ngày nay càng thấy *Núi đôi* hay hơn, đặc sắc hơn với cái vẻ riêng của nó trên cái nền của các tác phẩm "đồng nghĩa" kia.

II. CHUẨN MỤC

1. Chuẩn mực ngôn ngữ

Trước hết nói về *chuẩn mực ngôn ngữ* hay chuẩn mực văn hóa của ngôn ngữ toàn dân. Đó là toàn bộ các *phương tiện ngôn ngữ* được sử dụng đã được mọi người thừa nhận, đã được coi là đúng, là mẫu mực trong xã hội và trong thời đại đó, cũng như toàn bộ các quy tắc sử dụng của xã hội đối với ngôn ngữ đó.

2. Chuẩn mực ở cấp độ văn bản

Còn chuẩn mực ở cấp độ *văn bản* cần được hiểu như thế nào? Như ta đã biết *văn bản* là đơn vị *giao tiếp* lớn nhất của kiểu lời nói viết, nó xuất hiện vừa như là bản in của quá trình hoạt động lời nói, như là kết quả hoặc sản phẩm của quá trình này, vừa như là "công cụ" được sử dụng trong quá trình hoạt động lời nói làm phương tiện cơ bản để đạt tới một mục đích dụng học nhất định. Khi xuất hiện như một *phương tiện* để đạt được một mục đích dụng học nào đó, thì văn bản được xây dựng theo một *mô hình* nhất định, có tính chất *tối ưu* trong một hoàn cảnh cụ thể; và hiểu như thế thì văn bản đó có tính chuẩn mực. Ví dụ những văn bản *hành chính*, như đơn từ, chứng chỉ, biên bản, những tài liệu pháp lí... là những văn bản *chuẩn mực* nếu chúng biểu hiện được tính chính xác minh bạch, tính nghiêm túc - khách quan và tính khuôn mẫu trong việc sử dụng các từ ngữ có màu sắc tu từ sách vở vừa phải, các phương tiện khuôn sáo hành chính; trong việc sử dụng những câu tường thuật mang tính chất rập khuôn theo lối "bàn giấy" khô khan, phản ánh xu hướng phân loại, trình bày chi tiết, xu hướng xem xét các quan hệ logic trong sự thống nhất của các mặt xác nhận và quy định; trong việc tuân thủ các hình thức trình bày thống nhất phản ánh tính chất "chính thức", tính chất thể chế, kỉ cương của công tác hành chính. Ngược lại chúng sẽ là những văn bản *không chuẩn mực* nếu chúng lại dùng những từ ngữ chung chung mơ hồ, mang

tính chất hình ảnh, biểu tượng để có thể bị bắt bẻ, xuyên tạc, những từ địa phương, biệt ngữ, tiếng lóng, những từ mang màu sắc khẩu ngữ, thông tục; nếu chúng lại dùng những câu hỏi, câu than, những từ tình thái và những kiến trúc xen có nội dung đưa đẩy; nếu chúng không được trình bày theo những hình thức quy định thống nhất.

Tính chuẩn mực ở các kiểu văn bản khác cũng được hiểu đúng như trên. Một công trình *khoa học* sẽ bị coi là một văn bản không chuẩn mực nếu nó có những đoạn viết như xã luận. "Viết như xã luận" là viết theo lối thuyết phục người đọc vừa bằng lí trí vừa bằng tình cảm, vừa bằng những luận cứ, luận điểm vững chắc vừa bằng những yếu tố ngôn ngữ diễn cảm. Còn trong văn bản *khoa học* thì ngôn ngữ được sử dụng là ngôn ngữ của trí tuệ, của tư duy logic. Nó thuyết phục lí trí của người đọc bằng những luận cứ, luận điểm và phương pháp tư duy chặt chẽ. Nó không tìm cách tác động vào tình cảm, ý thức, đạo đức, niềm tin... của người đọc bằng những câu văn thường là hùng hồn, sôi nổi mà mục đích là động viên, hô hào, cổ vũ.

Hiểu theo tinh thần như trên thì sách *Lịch sử 5 PTCS (1973)* là một văn bản thiếu chuẩn mực, vì nó có hai chương được đặt đầu đề là: *Bình minh của lịch sử Việt Nam* và *Việt Nam thời thơ ấu*. (Ta biết rằng cái nhan đề là bộ phận không thể tách rời khỏi văn bản, là một thành tố của văn bản). Những đầu đề như thế đã sử dụng ẩn dụ tu từ (*bình minh, thời thơ ấu*) nhằm tạo ra hình tượng, may lắm chỉ thích hợp với những văn bản *khoa học* phổ cập. Dùng trong SGK, những đầu đề có tính chất văn nghệ như trên sẽ làm tổn hại đến tính chính xác trong sách hiểu của học sinh về khái niệm *khoa học*. Thực tế cho thấy khi được hỏi rằng: Trong lịch sử Việt Nam, nội dung của giai đoạn "Việt Nam thời thơ ấu" là gì? Thì đa số học sinh đã trả lời rằng: Đó là lúc Việt Nam còn bé, còn dại!

3. Chuẩn mực trong tác phẩm nghệ thuật

Những tác phẩm *nghệ thuật* (thơ, văn xuôi nghệ thuật) và những tùy bút chính luận được xây dựng theo những mô hình *tự do* vốn không có tính chất điều chỉnh mà chỉ có tính chất chỉ hướng. Trong các văn bản nghệ thuật, có thể sử dụng tất cả các *phương tiện ngôn ngữ* của ngôn ngữ văn hóa (như các phương tiện ngôn ngữ hành chính, khoa học, báo, chính luận, hội thoại) cả của ngôn ngữ không văn hóa (từ địa phương, từ lóng, từ tục); có thể sử dụng, tất cả các *phương thức trình bày* (miêu tả, tường thuật, biện luận, trữ tình); có thể sử dụng tất cả các *hình thức biểu đạt lời nói* (độc thoại, đối thoại)... Nhưng như thế không có nghĩa là những văn bản *nghệ thuật* không có tính nhất quán. Trong thơ hay tiểu thuyết có cả những đoạn đối thoại, những mẩu tin, những bức điện, những thông báo khoa học, những đoạn triết lý... nhưng tất cả những cái đó khi đi vào tác phẩm không còn chỉ giữ chức năng *giao tiếp* như chúng vốn có, mà giờ đây chúng đã "được cải tạo về mặt chức năng" (chữ dùng của viện sĩ V.V. Vinogradov) để hoàn thành một chức năng mới: chức năng *thẩm mỹ*. Bởi vì trong tác phẩm văn học, tất cả những cái kể trên đã được sàng lọc, chọn lựa, sáng tạo lại, được sử dụng như những *phương tiện* để xây dựng một *hệ thống hình tượng* biểu hiện tốt nhất một *nội dung tư tưởng* - nghệ thuật nhất định. Như thế có nghĩa là các văn bản nghệ thuật cũng có *chuẩn mực* của chúng, chứ không phải chúng được tự do, tùy tiện. Chúng sẽ không còn là chuẩn mực nếu chúng vi phạm những quy luật thẩm mỹ, những nguyên tắc của cái đẹp, những truyền thống văn học dân tộc, những nét thời đại trong cách cảm nhận, rung động nghệ thuật. Chẳng hạn trong *Truyện cổ dân gian Tây Nùng* có những văn bản không chuẩn vì đã sử dụng những phương tiện ngôn ngữ không phù hợp với thể loại, những cách đặt câu xa lạ với lối văn kể truyện cổ:

+ Nước ruộng vang lên những tiếng bì bõm

+ Cái tuổi thanh niên dần thân làm vợ một anh chàng người không ra người, quý không ra quý ấy.

+ Một cơn gió ấm áp thổi về, xua tan màn sương trắng xóa đang phủ khắp ngọn núi cao ngất lưng trời và đưa theo một làn hương thoang thoang.

Mọi người đều biết rằng thể loại truyện cổ khác với truyện ngắn, tiểu thuyết ở chỗ nó không miêu tả những chi tiết riêng biệt, cụ thể theo cảm hứng riêng của người viết. Truyện cổ không sử dụng kiểu ngôn ngữ miêu tả để phản ánh những mảng lớn của hiện thực. Những định ngữ nghệ thuật, những cấu trúc câu có giá trị biểu cảm, cảm xúc không phù hợp với thể loại này.

4. Văn bản chuẩn mực

Qua những dẫn chứng trên đây ta đã có thể hiểu *văn bản chuẩn mực* là văn bản được xây dựng theo một mô hình nhất định, có tính chất tối ưu trong một hoàn cảnh cụ thể. Đến đây có thể hiểu chuẩn mực theo một nghĩa rộng hơn. Văn bản và toàn bộ các văn bản có thể tạo lập nên *chuẩn mực* như là một cái nền, như là một đại lượng trung bình nào đó vốn nêu đặc trưng chẳng hạn cho *một bộ phát ngôn* của cùng một người nói, cho *một loạt tác phẩm* của cùng một tác giả, cho tổ chức của cùng một tác phẩm cụ thể. Chính là dựa vào cái chuẩn mực như một đại lượng trung bình nói trên đây, mà các nhà nghiên cứu văn bản học có cơ sở khá chắc chắn để khẳng định trong số những văn bản còn tồn nghi, văn bản nào đích thực là văn bản của nhà văn đang được nói đến, còn văn bản nào không phải. Cách làm này đã được thực hiện trong việc căn chỉnh lại tác giả của một số bài thơ mà các nhà nghiên cứu không có ý kiến thống nhất, chẳng hạn một số bài thơ mô phỏng lối thơ Hồ Xuân Hương.

III. PHONG CÁCH

1. Văn bản và phong cách

Phong cách dù được giải thích theo một khuynh hướng nào trong ngôn ngữ học, nó cũng được gắn trong truyền thống với khái niệm *văn bản*.

Khi hiểu văn bản là một phạm trù tín hiệu học đại cương thì *văn bản và phong cách* có mối tương quan với nhau trước hết như là những đặc trưng của hoạt động lời nói.

Nếu *phong cách* là thuộc tính quan trọng của hoạt động của con người nói chung, và của hoạt động lời nói nói riêng, thì *văn bản* - đơn vị giao tiếp lớn nhất của kiểu lời nói viết - xuất hiện như là *dấu tích* (bản in) của quá trình hoạt động lời nói, đồng thời như là *kết quả* của hoạt động lời nói hoặc sản phẩm của nó, đồng thời như là *công cụ* được sử dụng trong quá trình hoạt động lời nói, như là *phương tiện* để đạt đến mục đích dụng học nhất định.

2. Phong cách là khuôn mẫu.

Là thuộc tính quan trọng của hoạt động lời nói, *phong cách* (được gọi là phong cách chức năng) chính là những khuôn mẫu xây dựng lớp ngôn bản (văn bản và phát ngôn) trong đó thể hiện vai của người giao tiếp trong một lĩnh vực hoạt động xã hội nhất định. Tiếng Việt có năm phong cách chức năng: hành chính, khoa học, báo, chính luận, sinh hoạt.

3. Phong cách là biện pháp

Là kết quả, sản phẩm của hoạt động lời nói, *phong cách* là toàn bộ các biện pháp sử dụng ngôn ngữ thích hợp với một *thể loại* văn bản nhất định. Các *thể loại* văn bản được phân biệt trên cơ sở sự khác biệt về kết cấu, về tu từ. Ví dụ văn bản khoa học trong phong cách khoa học (thuộc cả kiểu tự nhiên lẫn xã hội) chia ra các *thể*

loại: sách giáo khoa, chuyên luận, bài báo, luận văn, tóm tắt luận văn. Kiểu văn bản chính trị (trong phong cách chính luận) chia ra các thể loại: xã luận, tổng quan, nhận xét, tiểu luận... Như vậy ta sẽ có phong cách của văn bản sách giáo khoa, phong cách của văn bản luận văn..., phong cách của văn bản xã luận, phong cách của văn bản tiểu luận... nghĩa là phong cách của một văn bản cụ thể (thuộc một thể loại nhất định).

4. Ý nghĩa của việc nghiên cứu phong cách của văn bản

Công việc nghiên cứu phong cách của các văn bản cụ thể như trên đã nêu, có một ý nghĩa thực hành to lớn về phương diện giảng dạy ngôn ngữ trong nhà trường. Chẳng hạn học sinh sẽ biết phân biệt cách viết một bài báo khoa học rất khác với cách viết một bài phổ biến khoa học, hoặc một bài giới thiệu một tài liệu khoa học giáo khoa.

Một bài báo khoa học cần phải được bắt đầu bằng việc trình bày lịch sử vấn đề, nêu lên tính thời sự của đề tài (lý do chọn đối tượng khảo sát), xác định nhiệm vụ và phương pháp nghiên cứu. Trong phần chính của bài báo, người viết cần trình bày hệ thống hóa và giải thích các sự kiện mà kết quả của cuộc khảo sát đã đạt được. Trong phần thứ ba, người viết cần đưa ra những kết luận như là hệ quả của những cái đã được nói đến ở phần thứ hai, cần tóm tắt một cách ngắn gọn những luận điểm cơ bản của bài báo. Bài báo thường được kết thúc bằng một bản thư mục, và đôi khi còn được kèm theo một phụ lục, tài liệu minh họa.

Nhưng nếu là một tài liệu phổ biến khoa học thì cách viết phải khác. Ví dụ:

"Khởi đầu công việc, bạn có thể tìm mua ba ba con ở các nơi đã nuôi hoặc mua ở chợ. Ba ba mới nở có kích thước 2-3 cm. Chúng rất năng hoạt động và có thể tự đi kiếm ăn ngay. Ở các nước tiên tiến họ dùng bột cá, bột tôm, hoặc lòng đỏ trứng gà để nuôi chúng. Đó là những loại

thức ăn tốt nhất nhưng ở ta giá quá đắt. Vì vậy, bạn có thể cho chúng ăn thủy trần, các loài giáp xác, giun nhỏ và cá con. Trong bể nuôi chúng, nên thả nhiều loại thực vật thủy sinh cùng các loại tôm cá. Trong điều kiện của chúng ta, bản thân môi trường đó cũng đã thuận lợi cho nhiều loài động vật thủy sinh khác phát triển. Ba ba rất phàm ăn. Nếu cung cấp đủ thức ăn chúng sẽ mau lớn....

(Nguyễn Lân Hùng
Kỹ thuật nuôi ba ba,
Nxb. Nông nghiệp, H. 1992)

Còn một bài giới thiệu sách có thể được viết đại loại như sau: "Cuốn sách nhỏ này được xuất bản nhằm mục đích giới thiệu một cách khái quát những khái niệm và tư tưởng cơ bản của cơ học Niuton cũng như ảnh hưởng của chúng đến vật lý học cổ điển. Những khái niệm và tư tưởng cơ bản ấy lại được phê phán dưới ánh sáng của vật lý học hiện đại, nên sách này sẽ là tài liệu tham khảo có ích cho giáo viên vật lý các trường phổ thông, học sinh vật lý các trường Đại học Sư phạm, Cao đẳng Sư phạm và các bạn đọc khác ham thích vật lý học".

(Đào Văn Phúc. Nói chuyện
về cơ học Niuton và vật lý
học cổ điển)

Và, nếu phải viết lời giới thiệu cho một tập truyện ngắn (thuộc ngôn ngữ nghệ thuật) thì chắc chắn là sẽ phải viết rất khác. Đây là lời tóm tắt được in trên trang bla cuối cùng của tập truyện *Heo may gió lộng*:

"...Cơn mưa bắc cầu qua hai mùa nóng lạnh. Bên này cầu đã là cái heo heo của làn sương bụi. Mùa thu tài tình đã chế tạo ra hơi sương kỳ ảo và nhấn tâm như bản chất thiên địa, ngắt đoạn sự sống bề ngoài của mỗi chiếc lá cây. Lá bàng bị thiêu đốt hết màu xanh, vàng ửng lên cái chết bất đắc kỳ tử. Cây gầy gù một cách thanh nhã, tương hợp với ngọn gió thu vi vút giăng tơ tình..."

IV. MÀU SẮC TU TỪ

1. Màu sắc tu từ

Màu sắc tu từ (học) là một trong các khái niệm cơ bản của phong cách học: với nó người ta sẽ đi đến những khái niệm khác như phương tiện tu từ, biện pháp tu từ.

Màu sắc tu từ là khái niệm phong cách học chỉ phần thông tin có tính chất *bổ sung* bên cạnh phần thông tin *cơ bản* của một thực từ. Nói cách khác, màu sắc tu từ là khía cạnh biểu cảm, cảm xúc, bình giá, hoàn cảnh của ý nghĩa của từ, bên cạnh khía cạnh sự vật logic của ý nghĩa. Đa số các từ trong ngôn ngữ chỉ có phần thông tin *cơ bản* (còn gọi là ý nghĩa biểu vật, như: bàn, ghế, tốt, đẹp, đi, lại, rất...) Nhưng trong ngôn ngữ cũng có nhiều từ, ngoài phần thông tin cơ bản ra, còn có thông tin *bổ sung* (còn gọi là ý nghĩa biểu niệm, như: lên, chườn, sáng dạ, nguyệt, lệ, phụ nhân...) Màu sắc tu từ chính là ý nghĩa biểu niệm. I.V. Ácnôn. xác định ý nghĩa biểu niệm như sau: "Khi xem xét thông tin được chứa đựng một cách tương ứng trong thông báo trên cấp độ các từ, có thể thấy rằng các từ bên cạnh ý nghĩa biểu vật nêu rõ đối tượng của lời nói còn có ý nghĩa biểu niệm vốn được hình thành từ những thành tố cảm xúc, biểu cảm, bình giá và phong cách chức năng"⁽¹⁾.

2. Các thành tố của màu sắc tu từ

Thành tố *phong cách chức năng* của ý nghĩa trong từ này sinh ra trên cơ sở những liên tưởng thường xuyên gắn với cách sử dụng thông thường từ đó trong những phạm vi lời nói nhất định, hoặc những hoàn cảnh trao đổi nhất định, ví như trong ngôn ngữ khoa học, trong các giấy tờ hành chính, trong thơ ca, trong trao đổi sinh hoạt hàng ngày, trong các phạm vi trao đổi có tính chất nghề nghiệp, có tính chất xã hội. Chẳng hạn, màu sắc (phong cách chức

(1) I.V. Ácnôn. *Phong cách học tiếng Anh hiện đại*. L., 1973, tr. 7.

năng) thơ ca cổ của các từ *nguyệt, lệ, màu sắc* ngoại giao trang trọng của từ *phu nhân, diễn văn, đáp từ*... Đối với văn bản, *màu sắc phong cách chức năng* vốn mang thông tin về khả năng cố định một văn bản vào một phạm vi giao tiếp này hay khác, chắc chắn là *thuộc tính* của bất kì một văn bản nào, và được dùng làm căn cứ để đưa một văn bản vào một phong cách chức năng cụ thể.

Thành tố *cảm xúc* của ý nghĩa trong từ có quan hệ với phạm vi tri giác tình cảm - cảm xúc, một cách tương ứng cái từ được tu sức về mặt cảm xúc diễn đạt thái độ cảm xúc đã được củng cố một cách bình thường của các thành viên trong cộng đồng ngôn ngữ đối với cái biểu vật vốn có tương liên với từ này, ví dụ *màu sắc cảm xúc* của các từ: *tặng* (thân mật), *biếu* (kính trọng), *xơi* (sang trọng), *chén* (nói vui), *bét* (khinh rẻ), *lén* (khinh miệt)...

Thành tố *biểu cảm - hình tượng* của ý nghĩa trong từ có tương quan với phạm vi phẩm chất của sự tri giác hình tượng - cảm tính, sự tri giác này phản ánh tính tương liên đã được củng cố trong thực hành ngôn ngữ của cái từ cụ thể đó với một khách thể nào đó, thông qua việc nêu ra đối tượng hoặc dấu hiệu khác, ví dụ các từ: *con lừa, con cáo, con khướu, cái nấm*... (để chỉ người).

Thành tố *bình giá* trong ý nghĩa của từ tương liên với phạm vi tri giác có tính chất bình giá lí trí. Ý nghĩa bình giá diễn đạt thái độ được củng cố thường xuyên của các thành viên trong tập thể ngôn ngữ đối với cái biểu vật có tương liên với từ theo kiểu "tán thành - không tán thành". Ví dụ: *tinh báo - gián điệp, khởi nghĩa - nổi loạn, lãnh tụ - đầu sỏ, kiên cường - ngoan cố, bạn chiến đấu - đồng bọn*.

Đối với văn bản, *màu sắc biểu cảm, cảm xúc, bình giá* (đôi khi được gọi gộp là *màu sắc thật sự tu từ học*) vốn diễn đạt thái độ, tình cảm, sự tri giác hình tượng của tác giả đối với các biến cố được miêu tả - được biểu hiện trong *tính hình tượng* của văn bản và được hiện thực hóa trong toàn bộ cơ cấu của văn bản (trong kết cấu

của nó, trong sự lựa chọn các phương tiện diễn cảm, trong việc tạo lập các biện pháp tu từ, trong bản thân ngôn ngữ của tác phẩm...). Màu sắc thật sự tu từ học này chỉ có thể có được trong những văn bản nghệ thuật, cũng như trong một số văn bản chính luận.

3. Thuyết minh phong cách của văn bản

Công việc cố định một văn bản vào một phạm vi giao tiếp này hay khác, hay chính xác hơn công việc *thuyết minh phong cách* của văn bản thường không phải là thật dễ dàng như người ta tưởng. Bởi vì tất cả các văn bản ta gặp không phải bao giờ cũng ở dạng thuần túy, tiểu biểu, mà thường là kết quả của một sự kết hợp sử dụng theo một tỉ lệ cho phép giữa những yếu tố rất đa dạng thuộc nhiều phạm vi giao tiếp, trước hết là giữa những yếu tố trung hòa và những yếu tố đặc trưng phong cách. Ví dụ muốn xác định phong cách, kiểu và thể loại của văn bản dưới đây, ta cần phân tích những phương tiện từ vựng, cú pháp, tu từ đã được tác giả sử dụng, trong sự liên hệ đối chiếu với những đặc trưng phong cách, những đặc điểm ngôn ngữ của các phong cách chức năng của tiếng Việt.

+ "Án sau bộ mặt tươi sáng, ánh nắng mặt trời quanh năm rực rỡ, cây xanh hoa trái bốn mùa, khí hậu nhiệt đới che giấu bộ mặt ngăm khác nghiệt, nguy hiểm. Những sự cố kể trên không còn là những trò đùa ngẫu nhiên mà thật sự trở thành hiểm họa.

Ban đầu những mầm mống phá hoại xuất hiện dường như vô hình, theo thời gian ăn sâu lan tỏa và rồi bộc lộ khuôn mặt khốc hại. Đối tượng bị săn đuổi là nguyên vật liệu, máy móc, thiết bị, nông sản. Nếu làm một thống kê đầy đủ những máy móc, thiết bị, nguyên vật liệu bị hư hại, chỉ riêng trong những ngày trời nồm đặc biệt ở miền Bắc Việt Nam chắc chắn người ta phải kinh hoàng kéo lên một hồi còi báo động. Đây không phải là lối nói ẩn dụ mà là một đề nghị nghiêm túc của người lãnh đạo chương trình kỹ thuật nhiệt đới, Giáo sư tiến sĩ Vũ đình Cự: Cần có một hình thức báo động nghiêm túc vào những ngày độ ẩm tăng cao nguy hiểm như đã báo động với lụt.

Thiên nhiên hoàn thành các tác phẩm phá hoại như thế nào? Độ ẩm cao, nhiệt độ, bức xạ, mặt trời, các loại vi sinh vật ăn mòn, các chủng loại nấm mốc và tập hợp tất cả những yếu tố đó lại cùng với thời gian, tác phẩm phá hoại hoàn thành. Kim loại bị ăn mòn, đánh thủng. Vật liệu pô-li-me bị già hóa, suy giảm. Thiết bị điện tử rất nhạy cảm với độ ẩm bị hư hỏng, độ tin cậy giảm. Thiết bị quang học bị nấm mốc...".

(Bích Hà)

Văn bản trên đây, phân tích thì thấy nội dung nói về tác động nguy hiểm của khí hậu nhiệt đới đối với máy móc, thiết bị, nguyên liệu; cách diễn đạt có hình ảnh sinh động, hấp dẫn, sử dụng nhiều phương tiện tu từ và biện pháp tu từ:

- Từ ngữ miêu tả: ánh nắng mặt trời quanh năm rực rỡ, cây xanh hoa trái bốn mùa.

- Ẩn dụ tu từ: bộ mặt tươi sáng, bộ mặt ngăm khắc nghiệt, khuôn mặt khốc hại, đối tượng bị săn đuổi.

- Câu hỏi tu từ: Thiên nhiên hoàn thành các tác phẩm phá hoại (nghịch dụ) như thế nào?

- Câu có hệ từ "là" để giải thích: Những sự cố kể trên không còn là... Đây không phải là lối nói ẩn dụ...

- Câu có đề ngữ để nêu nguyên nhân: Độ ẩm cao, nhiệt độ, bức xạ, mặt trời... và tập hợp tất cả những yếu tố đó lại cùng với thời gian, tác phẩm phá hoại hoàn thành.

- Câu ngắn nối tiếp nhau chỉ kết quả: Kim loại bị ăn mòn. Vật liệu pô-li-me bị già hóa. Thiết bị điện tử... bị hư hỏng... Thiết bị quang học bị nấm mốc...

Có những kiến thức về các phong cách chức năng của tiếng Việt, thì sau khi phân tích như trên, có thể xác định rằng văn bản này được viết theo phong cách khoa học (tiểu phong cách khoa học phổ cập), kiểu văn bản khoa học tự nhiên, thể loại bài báo.

4. Xác định màu sắc tu từ của văn bản

Công việc xác định màu sắc biểu cảm - cảm xúc - bình giá của văn bản nghệ thuật chính là công việc phân tích thái độ, tình cảm, góc nhìn nghệ thuật của tác giả thông qua sự thuyết minh hệ thống hình tượng của văn bản.

Chẳng hạn, ta thử giải thích lí do nghệ thuật của bức tranh miêu tả của Nguyễn Du:

"Dùng dùng gió giục mây vần

Một xe trong cõi hồng trần như bay"

Tám thân mười lăm mười sáu tuổi của Thúy Kiều trong hoàn cảnh lúc này thì có thứ tình cảm gì có thể miêu tả bằng những từ mãnh liệt như vậy? Chẳng lẽ Nguyễn Du lại mô tả một cơn dông đang kéo đến đúng lúc Thúy Kiều từ nhà trọ theo Mã Giám Sinh lên đường đi Lâm Tri, và chiếc xe vội vàng chạy trốn mưa? Đúng về tám lòng Nguyễn Du mà xét thì Nguyễn Du coi việc ra đi này của Thúy Kiều có khác gì một cảnh cướp giạt, cuộc đời hung bạo cướp giạt mọi con người lương thiện, bé bỏng, yếu hèn. Một chiếc xe lao vun vút, ồn ào, dữ tợn. Những âm thanh dữ dội, nhịp điệu vội vàng. Có một cái gì như thế lực bạo tàn của định mệnh, cướp đi một bóng người bé bỏng, yếu hèn. Thì đó đúng là thân phận của cô gái thơ ngây bị vút vào cuộc đời bão táp. Nguyễn Du tả chiếc xe đó, những âm thanh đó đúng là nói lên điều đó. ⁽¹⁾

V. PHƯƠNG TIỆN TU TỪ

1. Phương tiện tu từ

Những *phương tiện tu từ* là những phương tiện ngôn ngữ mà ngoài ý nghĩa cơ bản ra chúng còn có ý nghĩa bổ sung, còn có màu sắc tu từ. Những phương tiện tu từ từ vựng, ngữ nghĩa, cú pháp đều khác biệt đối lập tu từ học với những phương tiện trung hòa

(1) Ví dụ phân tích của Giáo sư Lê Trí Viễn.

từ vựng, ngữ nghĩa, cú pháp.

2. Phương tiện tu từ văn bản

Những *phương tiện tu từ văn bản* cũng cần được định nghĩa một cách nhất quán với các cấp độ khác nhau của ngôn ngữ. Đặc biệt có một sự tương đồng trong phương thức cấu tạo giữa các phương tiện tu từ *cú pháp* với phương tiện tu từ *văn bản*. Do đó, trước hết hãy nói về những phương tiện tu từ *cú pháp*.

Phương tiện tu từ cú pháp là những kiểu câu ngoài nội dung thông tin cơ bản ra còn mang theo phần thông tin bổ sung có màu sắc tu từ do được cải biến từ kiểu câu cơ bản (có kết cấu Chủ ngữ - Vị ngữ hay C-V), tức là những kiểu câu có thành phần được thu gọn, hay thành phần được mở rộng, hoặc thành phần được đảo trật tự. Căn cứ vào ba *phương thức cải biến* (thu gọn, mở rộng, đảo trật tự) phương tiện tu từ *cú pháp* được chia ra: a) phương tiện tu từ *cú pháp* được hình thành từ phương thức *thu gọn* gồm có: tỉnh lược, im lặng, câu đặc biệt, ghép liền; b) phương tiện tu từ *cú pháp* được hình thành từ phương thức *mở rộng* gồm có: lặp, liệt kê, trùng điệp, ghép nối, kiến trúc có "thì", kiến trúc có "là", câu xen; và c) phương tiện tu từ *cú pháp* được hình thành từ phương thức *đảo trật tự* gồm có: đảo ngữ, cách quãng, biệt lập.

Cũng giống như phương tiện tu từ *cú pháp*, những phương tiện tu từ *văn bản* được cấu tạo nên do kết quả của ba kiểu cải biến có giá trị về tu từ học bên trong cấu trúc của mô hình trung hòa (mô hình không được đánh dấu về tu từ học): rút gọn mô hình văn bản, mở rộng mô hình văn bản, và đảo các thành tố của mô hình văn bản. Những phương tiện tu từ văn bản, như vậy, là những mô hình được đánh dấu về tu từ học của các văn bản, đi vào mối quan hệ *hệ hình* với mô hình không được đánh dấu về tu từ học (trung hòa) của văn bản. Cấu trúc PD - PC - PK được coi là mô hình trung hòa, trong đó PD là phần đầu, PC - phần chính và PK - phần kết.

Tuy nhiên, tùy theo những mô hình khác nhau (cứng rắn, thông dụng, tự do) mà sự cải biến có những mức độ khác nhau.

Những mô hình *cứng rắn* trong thực tế là không thể bị rút gọn; ngay các trình tự tiếp nối của các thành tố trong những mô hình này cũng không thể thay đổi. Bởi lẽ, đối với những kiểu văn bản thuộc mô hình cứng rắn này thì bản thân cái mô hình là phương tiện cơ bản tạo nên tính toàn vẹn của chúng và tính đúng đắn trong giao tiếp của chúng ⁽¹⁾. Ta hãy nhớ lại những khuôn mẫu quy định nghiêm ngặt của các văn bản hành chính. Ở đây nếu có những sự thay đổi thì chỉ là những sự thay đổi theo phương thức mở rộng không có giá trị về tu từ học, nghĩa là chỉ được dùng làm phương tiện chỉnh lí nội dung của văn bản bằng cách lặp lại những mảnh đoạn có cùng kiểu cấu trúc của văn bản, hoặc bằng cách sử dụng các loại chú thích, chú giải, cước chú v.v... Chỉ có ở những mô hình *tự do* (của những văn bản nghệ thuật và phần nào của những văn bản chính luận), và trong một số trường hợp, ở những mô hình *thông dụng*, thì những sự biến đổi trong mô hình mới có thể có ý nghĩa tu từ.

3. Ba phương thức cải biến của ba nhóm phương tiện tu từ văn bản

Dưới đây, chúng ta sẽ lần lượt xem xét ba nhóm phương tiện tu từ văn bản vốn dựa vào ba phương thức cải biến đã nói ở trên: rút gọn, mở rộng và đảo trật tự.

a) Rút gọn

Nhóm thứ nhất của những phương tiện tu từ ở cấp độ văn bản hình thành trên cơ sở *rút gọn* mô hình văn bản, tức sự lược bỏ có giá trị tu từ một hoặc một vài thành tố của mô hình văn bản.

(1) K. Côgiépnicôva. Về các phương diện của tính liên kết trong văn bản với tư cách là một chỉnh thể. - Trong cuốn: *Cú pháp văn bản*. M., : Khoa học, 1979, tr. 49-67.

Trong các văn bản nghệ thuật có thể lược bỏ bất kỳ lổc giao tiếp nào, cũng như các chỉ tố (dấu hiệu bên ngoài) của văn bản, thậm chí lược bỏ cả cái đầu đề của nó.

Trong tác phẩm thơ *trữ tình*, cái thế giới bên trong của nhân vật trữ tình được diễn đạt bằng hình thức *đối thoại bên trong*, do vậy mà không cần thiết xác định sự tiếp xúc hiển minh của đầu đề. Sự khuyết thiếu của đầu đề trong nhiều trường hợp có giá trị tu từ, vì nó đã tạo ra hiệu quả *đồng cảm* của người đọc đối với những rung động của nhân vật, vì nó đã làm xích gần lại, đôi khi đã *đồng nhất* người đọc và nhân vật. Ví dụ:

Không đề

*Dâu dây trong cuộc đời thương
Của em, Ngày tháng vui buồn có anh
Như niềm hi vọng mong manh
Cầm tay rồi lại hóa thành giấc mơ
Mặt trời dằm thắm thiết tha
Mà tia nắng ấm bên ta vô hình
Nghĩ về anh nghĩ về anh
Mơ hay thực cũng không đành trong em
Chỉ khi buồn khổ yếu mềm
Nâng em dậy, có lòng tin một người
Anh là thực đấy anh ơi
Trong em sáng một mặt trời thân yêu
Ta như hai đứa trẻ nghèo
Quả non chỉ dám nâng niu ngắm nhìn
Dừng bao giờ nhé chín thêm
Sợ tan mất giấc mơ em - một thời...*

(Phan Thị Thanh Nhàn)

Việc lược bỏ phần mở đầu là nét đặc biệt của truyện

ngắn hiện đại. Sự khuyết thiếu phần trình bày (gọi theo lối truyền thống) dẫn dắt người đọc đi ngay vào bề sâu của những biến cố được miêu tả, dường như làm cho người đọc trở thành người tham gia, hoặc người quan sát trực tiếp những biến cố đó. Có thể kể làm dẫn chứng những truyện ngắn có lược bỏ phần mở đầu, như: *Vi hành* (của Nguyễn Ái Quốc), *Oằn tà roằn*, *Thanh! Dạ!*, *Báo hiệu: trả nghĩa mẹ* (của Nguyễn Công Hoan)...

Trong những truyện ngắn loại này, văn bản bắt đầu ngay bằng đối thoại giữa các nhân vật, đi thẳng vào lời nói trực tiếp của họ:

"- Đây có phải nhà ông chủ ô tô "Con Cọp" hay không?

- Phải, ông hỏi gì?

- Thưa cụ, ông chủ có nhà không ạ?

- Ông ấy đi vắng chưa về.

- Thưa cụ, tôi hỏi thế này khi không phải, cụ có phải là cụ sinh ra ông chủ tôi không ạ?

- Không phải, con vú già đây!"

(Nguyễn Công Hoan. *Báo hiệu: trả nghĩa mẹ*)

Một kiểu lược bỏ khác cũng có giá trị tu từ là kiểu lược bỏ phần *kết thúc, khái quát*. Trong trường hợp này, người đọc không bị buộc phải có một kết luận chung hoặc một kết thúc dứt khoát đối với các biến cố, mà được cung cấp những thông tin để có thể tiếp tục suy luận, khái quát, đi đến những kết luận đặc biệt theo cách giải thích riêng của mình đối với nội dung văn bản. Ví dụ truyện *Giấc mơ* của Phạm Thị Hoài có đoạn cuối như sau:

"Dứt lời, nó tung tẩy đi tiếp, cái đuôi hoe vàng ngoe nguẩy. Tới một gốc cây. Nó ghéch chân lên tè rồi lại nhón nha đi.

Thấy bóng B, tôi vội vàng lánh mặt và bưng tỉnh".

Cái kết thúc của giấc mơ cũng là kết thúc của truyện ngắn. Tác giả không có lời lí giải, miêu tả nào thêm. Câu chuyện hoàn toàn bị cô lập trong một thế giới ước lệ, không có một mảng thực tại nào

để so sánh, đối chiếu. Lối kết cấu cắt bỏ phần kết luận như vậy khiến người đọc phải tự mình phán đoán ý nghĩa của truyện.

Truyện *Mảnh trăng cuối rừng* của Nguyễn Minh Châu có thể dừng ở chỗ hai người chia tay, nhưng nhà văn muốn cho độc giả được biết trọn vẹn câu chuyện nên cho anh lái xe tìm đến tận lán trại của nữ công nhân của Nguyệt. Việc này rất dễ thành ra nhạt và rơi vào kiểu "có hậu" vui vẻ dễ dãi, nhưng ngòi bút của Nguyễn Minh Châu đã ít nhiều vượt qua được tình huống ấy. Anh lái xe lại không gặp Nguyệt. Nguyệt cũng như mảnh trăng cuối rừng kia, cứ ẩn hiện thoáng thoáng trước tầm mắt và tầm tay với của anh ⁽¹⁾.

Việc lược bỏ các phần *liên kết* có tác dụng di chuyển những điểm nhấn vào tính tương liên ngữ nghĩa hàm ẩn giữa các mảnh đoạn của văn bản, khiến người đọc phải đi tìm trong số một loạt trường hợp, những mối liên hệ về nghĩa sâu hơn giữa những biến cố, sự kiện được miêu tả, mở ra một khả năng giải thích tự do hơn những mối liên hệ này. Một điểm cần chú ý là khi rút gọn các lối liên kết như vậy, thì trật tự tiếp nối của các mảnh đoạn của văn bản sẽ có một ý nghĩa đặc biệt, nghĩa là khó có thể thay đổi đối được nếu như không muốn làm mất đi cái giá trị biểu hiện của văn bản. Điều này được minh họa khá rõ trong ví dụ dưới đây:

Hồ cá Yên Duyên

Hồ cá Yên Duyên thật là đẹp. Quanh hồ, ven bờ sông, bờ máng, cây cối chạy dài, soi bóng rập rờn xanh. Giữa những rừng cây ấy, mọc lên một cái lều canh cá. Hai mươi sáu cụ già tự nguyện ra sống giữa cảnh trăng nước này. Hợp tác xã trang bị cho các cụ những dụng cụ cần thiết: chăn màn, giường chiếu, xoong nồi, chum vại, ấm chén pha trà.

Trăng thanh. Gió mát. Bốn mùa nối nhau đi qua. Tháng hai thơm dịu hoa xoan. Tháng ba thoảng hương hoa nhãn. Tháng chạp ấm hương chuối

(1) Nguyễn Văn Long. *Về đẹp mảnh trăng cuối rừng*. Văn nghệ, 14-11-1992.

dây màu trứng cuốc. Bốn mùa cây gọi chim về. Mùa đông có những con chim bé xiu rúc vào mái rá tránh rét. Mùa xuân, chim én chao liệng trên mặt hồ. Chim én đậu hàng ngàn con dọc đường dây điện dăng từ cánh đồng này qua cánh đồng kia. Đến mùa thu hoạch cá, vịt trời, giang giang kéo nhau về đậu trắng lối đồng.

Giấc ngủ của các cụ những đêm hè thật tuyệt. Gió lộng bốn bề. Tiếng cá quẫy, cá bơi trong giấc ngủ thiu thiu. Bọn cá trắm đớp cỏ bên bờ. Chốc chốc một con nhảy tung lên đụng vào gốc cây rồi bật xuống nước đánh sầm như người ngã. Đàn cá đang ăn giạt mình kéo nhau chạy rào rào như trời đổ cơn đông.

(Võ Văn Trục)

Ba đoạn văn dường như được lắp ghép một cách rời rạc, ngẫu nhiên mà thực ra rất hài hòa, thống nhất, mặc dù không có những câu văn liên kết chúng lại. Những liên hệ ngữ nghĩa ẩn hiện như thúc đẩy người đọc tưởng tượng ra bao điều kì thú của cảnh sống hòa hợp tuyệt diệu giữa thiên nhiên và con người. Trật tự tiếp nối của các mảnh đoạn, các câu không thể bị thay đổi, nếu không muốn làm cho văn bản trở nên khó hiểu và mất hết tính hoàn chỉnh nghệ thuật. Chẳng hạn, "Trăng thanh. Gió mát. Bốn mùa nối nhau đi qua" không thể đổi thành "Bốn mùa nối nhau đi qua. Gió mát. Trăng thanh". Bởi vì nếu đổi như thế thì không thể viết tiếp: "Tháng hai... tháng ba...". Còn "Bốn mùa nối nhau đi qua... Bốn mùa cây gọi chim về..." cũng không thể đổi thành: "Bốn mùa cây gọi chim về... Bốn mùa nối nhau đi qua...". Bởi vì chỉ sau câu "Bốn mùa cây gọi chim về..." thì mới kể và tả tiếp được: "Mùa đông có những con chim bé... Mùa xuân chim én... Đến mùa thu hoạch cá, vịt trời, giang giang..." Ngay trình tự các mùa: đông, xuân, thu... cũng là để chuẩn bị sự xuất hiện của mùa hè trong mảnh đoạn cuối: "Giấc ngủ của các cụ những đêm hè thật tuyệt...".

Giá trị tu từ học của sự lược bỏ lốt liên kết được biểu hiện một cách rõ rệt hơn trong những trường hợp mà tác giả cố ý sử dụng

những phương tiện đồ hình để tách biệt rạch ròi những lốc giao tiếp.

Truyện ngắn *Oán tà roàn* của Nguyễn Công Hoan được chia thành ba phần, phần nọ cách phần kia chỉ bằng ba dấu sao (. * .), ngoài ra không có một câu liên kết nào. Phần một (chủ yếu là phản ánh cuộc đối thoại giữa Nguyệt với Phong) bắt đầu bằng lời thoại của Nguyệt:

"- Anh Phong, thế anh định bỏ chết tôi à? Không trách người ta bảo đàn ông là bạc tình, có oan tí nào đâu! Tôi vì nghe anh đồ ngon đồ ngọt, nào những là lấy nhau, nào những là ăn đời ở kiếp cùng nhau..."

Phần hai (chủ yếu là phản ánh cuộc đối thoại giữa Nguyệt và Bác:

"- Chết chưa! Thế mọ định uống thuốc thôi thai thật đấy à?"

Phần ba (chủ yếu là phản ánh cuộc đối thoại giữa Nguyệt và bà đỡ) bắt đầu bằng câu hỏi của bà đỡ:

"- Bà đẻ con so hay con ọ?"

Lốc giao tiếp cơ bản cuối cùng của truyện được ngăn cách bởi dấu chấm lửng đầu dòng (...):

"... Ngày chủ nhật, sau khi Nguyệt đẻ, có mấy bọn người ở Hà Nội sang, vào nhà thương thăm".

Đọc hết chuyện người đọc mới vỡ lẽ ra là cô gái hư hỏng đã ngủ với nhiều người, ai cũng tưởng là con mình, cuối cùng đứa bé mới đẻ có nước da lại đen như cột nhà cháy, là minh chứng cho cái nhảm của mọi người. Khi đó, trở lại cách kết cấu truyện, người đọc mới thấy rõ dụng ý nghệ thuật của tác giả khi lược bỏ tất cả những dấu hiệu liên kết bằng ngôn từ (thay vào bằng dấu ba sao, dấu chấm lửng). Đó là cách làm tăng cường tính hài hước, mỉa mai của câu chuyện: Do người đọc phải loay hoay tự tìm một cách hiểu đúng về mối liên hệ ngầm ẩn giữa ba màn đối thoại mà tính kịch được nhân lên và hiệu quả bất ngờ đã đem đến những rung động thẩm

mỉ sâu đậm.

Phương tiện tu từ văn bản "lược bỏ lóc liên kết" còn tìm được một sự biểu hiện độc đáo hơn. Đó là trường hợp của truyện ngắn *Chút thoáng Xuân Hương* của Nguyễn Huy Thiệp. Truyện ngắn này gồm ba truyện, tương đối độc lập với nhau, giữa chúng không có mối liên hệ hình thức nào đáng kể, ngoài yếu tố đầu đề và một lời đề từ chung:

Chút thoáng Xuân Hương

(Đề từ)

<i>Truyện</i>	<i>Truyện</i>	<i>Truyện</i>
<i>thứ nhất</i>	<i>thứ hai</i>	<i>thứ ba</i>
Một buổi sáng của Tống Cốc. Những suy nghĩ của nhân vật này	Đám ma ông phủ Vĩnh Tường. Suy nghĩ của Ấm Huy Tiếng khóc của Xuân Hương	Cuộc gặp gỡ của một diễn viên sắm vai Chiêu Hồ trong phim về Xuân Hương với một thiếu phụ nông thôn trong một chuyến đi...

Các phương tiện ngôn ngữ khả dĩ có thể liên kết ba truyện này với nhau đều bị lược bỏ. Thậm chí ba đầu đề cũng được tách biệt hẳn nhau (Truyện thứ nhất. Truyện thứ hai. Truyện thứ ba). Tác giả đã phác họa ba mảng thực tại khác nhau và những con người gần như chẳng có liên hệ gì với nhau, xa nhau cả trong không gian và thời gian. Song thực ra vẫn có mối quan hệ ngầm ẩn liên kết các nhân vật trong ba truyện được thể hiện trong hình bóng Xuân Hương, dù rằng nàng không xuất hiện trực tiếp. Chỉ có hình bóng của nàng trong suy tư của các nhân vật, chỉ có cách cảm nhận về nàng của từng người, từng thời đại.

Lối kết cấu lược bỏ lối liên kết có tác dụng nêu rõ những mảnh hiện thực đối xứng nhau, tương phản nhau làm nổi bật tính chất khách quan của vấn đề, của những kiến giải khác nhau về một thực tại. Lối kết cấu này rất hay được sử dụng trong nghệ thuật điện ảnh, đặc biệt là trong những phim của Mỹ - Latinh (Brêdin, Mêhicô), khi mà đạo diễn cho chuyển từ cảnh này sang cảnh kia một cách rất bất ngờ, dường như chẳng có tính logic gì cả. Song người xem chỉ ngỡ ngàng phút đầu, ngay sau đó đã tự mình tìm thấy ngay mối liên hệ sâu xa và gắn bó chặt chẽ giữa hai cảnh, tưởng là không ăn ý gì với nhau. Ví dụ đang cảnh Rita khuyên Maria nên bay sang Maiami (Mỹ) để giành lấy Hoan Các-lốt mà lấy anh ta, không để cho cô gái Mỹ cướp mất, thì tiếp ngay, rất bất ngờ một cảnh khác, không phải ở Mê hi cô, trong ngôi nhà mà họ đang nói chuyện mà ở bên Mỹ: Cảnh Hoan Các-lốt và cô gái Mỹ đang hôn nhau, và cô gái nói: Em mong muốn rằng từ nay anh sẽ không xa em nữa ⁽¹⁾. Những cảnh được chuyển đột ngột như vậy làm nên một thủ pháp điện ảnh đặc sắc của Mỹ - Latinh.

b) Mở rộng

Nhóm thứ hai của những phương tiện tu từ ở cấp độ văn bản hình thành trên cơ sở *mở rộng* mô hình văn bản, tức bằng cách sử dụng hai phương thức cơ bản: *lặp* và *xen*. *Lặp* có thể là lặp lại toàn bộ hay chỉ lặp lại bộ phận, một trong những lối của văn bản. Còn *xen* là đưa vào trong thành phần của mô hình một lối không có mối liên hệ trực tiếp với nội dung của các lối khác.

Lặp toàn bộ (hay toàn phần) một trong những lối giao tiếp - tức lặp lại một lối với với sự đồ đầy từ vựng và ngữ pháp của nó - thường được dùng trong các tác phẩm thơ dưới hình thức *điệp khúc*. *Điệp khúc* là dấu hiệu kiến trúc của các bài ca, của các ca khúc, do đó việc dùng điệp khúc trong các thể loại thơ sẽ tạo ra hiệu quả gây ấn tượng về một tổ chức tiết tấu đặc biệt, ấn tượng

(1) Xem. Phim *Đơn giản, tôi là Maria* của Mêhicô do Valentin Pimxơtanh đạo diễn.

về một ca khúc. Ví dụ:

Bài *Tâm tư trong tù* của Tố Hữu đã lập lại một điệp khúc gồm 4 dòng thơ:

*Cô đơn thay là cảnh thân tù!
Tai mở rộng và lòng sôi rạo rức
Tôi lắng nghe tiếng đời lăn náo nức
Ở ngoài kia vui sướng biết bao nhiêu!*
*Đầy âm u đôi ánh lạt ban chiều
Len nhẹ nhẹ qua rào ô cửa nhỏ
Đầy lạnh lẽo bốn tường vôi khắc khổ
Đầy sần lim, manh ván ghép sàu u...*
*Cô đơn thay là cảnh thân tù!
Tai mở rộng và lòng sôi rạo rức
Tôi lắng nghe tiếng đời lăn náo nức
Ở ngoài kia vui sướng biết bao nhiêu*
*Nghe chim reo trong gió mạnh lên triều
Nghe vội vã tiếng dơi chiều đập cánh
Nghe lạc ngựa rừng chân bên giếng lạnh
Dưới đường xa nghe tiếng guốc đi về...*

Điệp khúc được lập lại đều đặn làm cho bài thơ có tính chất chu kì, có tác dụng xoáy sâu vào một ý tưởng chủ đạo, một hình tượng trung tâm, rất thích hợp với những thể thơ như sử thi và trữ tình.

Bài *Nhớ đồng* của Tố Hữu còn đặc biệt hơn, nó có hai điệp khúc khác nhau (về ngữ nghĩa và về cấu trúc), cả hai đều được lập lại trong bài thơ:

*"Gì sâu bằng những trưa thương nhớ
Hiu quạnh bên trong một tiếng hò!*

(tiếp theo là hai khổ)

*Gì sâu bằng những trưa hiu quạnh
Ôi ruộng đồng quê thương nhớ ơi!*

(tiếp theo là hai khổ)

*Gì sâu bằng những trưa thương nhớ
Hiu quạnh bên trong một tiếng hò!*

(tiếp theo là năm khổ)

*Gì sâu bằng những trưa hiu quạnh
Ôi ruộng đồng quê thương nhớ ơi!"*

Lập bộ phận đòi hỏi việc lập lại một lối, tuy có sự đổ đầy ngữ pháp và từ vựng (đã bị biến đổi một phần hoặc toàn bộ) nhưng có ngữ nghĩa giống nhau và / hoặc có giá trị chức năng đồng nhất. Kiểu lập này được Sóng Hồng dùng trong bài *Là thi sĩ*.

*"Nếu thi sĩ nghĩa là ru với gió
Mơ theo trăng và vô vẩn cùng mây.*

...

*Nếu thi sĩ nghĩa là nhận với mếu
Nghĩa là van thương để rủ lòng thương*

...

*Nếu thi sĩ nghĩa là đem gấm vóc
Phủ lên trên xã hội đã điêu tàn
Véo von ca cho ái tiếng kêu than*

...

*Thì bạn hỏi, một nhà thơ như rứa,
Là tai ương, chướng họa của nhân quần,*

...

*Không. Không được! Hỏi các nhà văn nghệ,
Các nhà thơ yêu dấu của đồng bào*

...

Là thi sĩ phải là hồn cao khiết
Chí kiên cường và sứ mệnh cao siêu;
...
Là thi sĩ nghĩa là theo gió mới
Tìm ý thơ trên ngọn sóng Bạch Đằng,
...
Là thi sĩ nghĩ là cao khúc họa
Cuộc đấu tranh vĩ đại của hoàn cầu
Hỡi thi sĩ! Hãy vươn mình đứng dậy!"

Lập bộ phận có thể là *lập khung* nếu phần trình bày được lặp lại một phần làm lốc kết thúc. Ví dụ bài *Tiếng hát sông Hương* của Tố Hữu mở đầu bằng khổ thơ:

"Trên dòng Hương Giang"

Em buông mái chèo

Trời trong veo

Nước trong veo

Em buông mái chèo

Trên dòng Hương Giang

Tiếp theo là hai khổ thơ dài (mà khổ thứ hai này là lời của tác giả hứa hẹn, tiên đoán một ngày mai tươi đẹp của cô gái) rồi kết thúc bằng dòng thơ đã được dùng để mở đầu bài thơ cộng với ba chấm lửng:

"Trên dòng Hương Giang..."

Sự mở rộng mô hình văn bản nhờ xen được sử dụng rộng rãi trong những văn bản nghệ thuật, dưới hình thức gọi là những "trữ tình ngoại đề". Những trang viết của Nam Cao thường đầy những đoạn trữ tình ngoại đề có màu sắc triết lí được trình bày xen vào

giữa mạch văn tự sự, nhiều khi thành những mảnh đoạn riêng. Một ví dụ:

"... Tôi nói chuyện lão với vợ tôi, thì gạt phắt đi:

- Cho lão chết! Ai bảo lão có tiền mà chịu khổ! Lão làm khổ lão chứ ai làm khổ lão? Nhà mình sung sướng gì mà giúp lão? Chính con mình cũng đói...

Chao ôi! Đối với những người ở quanh ta, nếu ta không cố tìm mà hiểu họ, thì ta chỉ thấy họ gàn dở, ngu ngốc, bần tiện, xấu xa, bỉ ổi... Toàn những cớ để cho ta tàn nhẫn; không bao giờ ta thấy họ là những người đáng thương; không bao giờ ta thương... Vợ tôi không ác, nhưng thì khổ quá rồi. Một người đau chân có lúc nào quên được cái chân đau của mình để nghĩ đến một cái gì khác đâu? Khi người ta khổ quá thì người ta chẳng còn nghĩ gì đến ai được nữa. Cái bản tính tốt của người ta bị những nỗi lo lắng, buồn đau, ích kỷ che lấp mất. Tôi biết vậy, nên tôi chỉ buồn chứ không nỡ giận. Tôi giấu giếm vợ tôi, thỉnh thoảng giúp ngầm ngầm lão Hạc. Nhưng hình như lão cũng biết vợ tôi không ưng giúp lão. Lão từ chối một cách gằn như là hách dịch. Và lão cứ xa tôi dần dần..."

(Lão Hạc)

Ngoài hai phương thức *lập* và *xen* trên đây, sự mở rộng mô hình văn bản còn có thể được hiện thực hóa bằng cách mở rộng *lóc mở đầu* và /hoặc *lóc kết thúc*.

Ví dụ về cách *mở rộng lóc mở đầu*:

Truyện ngắn *Đồng hào có ma* của Nguyễn Công Hoan có đoạn mở đầu trong đó người kể trực tiếp phát biểu ý kiến của mình: "Tôi cực lực công kích sách vệ sinh đã dạy ta phải ăn uống sạch sẽ, nếu ta muốn được khỏe mạnh, béo tốt. Thuyết ấy sai! Trăm lần sai! Nghìn lần sai! vì tôi thấy sự thực ở đời này, bao nhiêu những anh béo khỏe, đều là những anh thích ăn bẩn cả".

Đoạn này kêu gọi được ở người đọc một sự tò mò, thích thú, chờ đợi xem tác giả giải thích vì sao "Ở đời này bao nhiêu những

anh béo khỏe đều là những anh thích ăn bắn cá". Đây cũng là cách mào đầu "có tình huống" để tác giả chuyển một cách khéo léo sang kể về tên huyện Hình béo tốt thế nào, "ăn bắn" đồng hào của người dân nghèo khổ ra làm sao. Từ "ăn bắn" lúc đầu được dùng theo nghĩa đen, và sau được dùng theo nghĩa bóng để nói về thói tham lam, bòn rút, đục khoét của bọn quan lại trong xã hội thực dân nửa phong kiến ngày trước.

Lối kết cấu mở rộng lóc mở đầu chủ yếu nhằm phục vụ cho một luận giải định trước về một vấn đề được đặt ra một cách có ý thức. Nó có khả năng thuyết phục người đọc một cách mạnh mẽ, khiến người đọc vui vẻ đồng tình với nụ cười châm biếm sâu cay của tác giả.

Ví dụ về cách *mở rộng lóc kết thúc*

Truyện ngắn *Kiểm sắc* của Nguyễn Huy Thiệp được gắn vào một đoạn kết thúc không ăn nhập gì với nội dung đã được kể: "Viết truyện ngắn này, tôi muốn tặng gia đình ông Quách Ngọc Minh để cảm ơn thịnh tình gia đình ông đối với riêng tôi. Tôi cũng xin cảm ơn một số nhà nghiên cứu lịch sử và bè bạn quen biết để giúp đỡ sưu tầm, chỉnh lý những tư liệu cần thiết cho việc viết văn, vốn rất nhọc nhằn, phức tạp, lại buồn tẻ nữa, của tôi".

Lối kết cấu mở rộng phần kết thúc tạo cho câu chuyện một số ý nghĩa bổ sung: làm tăng ấn tượng vì tính khách quan của chuyện, tách hẳn tác giả - người kể khỏi hiện thực của chuyện, khiến cho tác giả có điều kiện phát triển những quan điểm riêng, những cách đánh giá riêng mà trong diễn biến của câu chuyện không thể xen vào.

Ví dụ về cách *mở rộng cả lóc mở đầu lẫn lóc kết thúc*

Truyện ngắn *Tôi tự tử* của Nguyễn Công Hoan kể về cách lừa lọc của một tên quan huyện. Vốn thích chơi bời, quen ăn tiền, nên hán không lo gì đến việc hộ dê. Đến khi dê vỡ hán lập kế sai tên

người nhà đi mua một cuộn thùng để tự tử. Và mọi người mắc mưu hắn.

Bình thường theo hình thức mình kể chuyện mình thì truyện ngắn *Tôi tự tử* chỉ cần bắt đầu chẳng hạn: "Ngày ấy tôi mới ra làm quan ngồi ở huyện TV, một huyện rất còm cõi..." cũng đã nêu lên nội dung câu chuyện, đảm bảo tính chân thực của tác phẩm. Nhưng để câu chuyện thêm phần khách quan hơn, tác giả đã mở rộng phần mở đầu bằng đoạn:

- Một loạt truyện ngắn của ông viết vừa rồi về quan trường tôi có đọc hết. Tôi nhận thấy có truyện ông bịa thêm nhiều, có truyện ông bịa thêm ít, nhưng cốt truyện đều có thực cả. Tôi không oán trách gì ông, trái lại, nhân tiện hôm nay gặp ông ở đây, tôi xin hiến ông một tài liệu để ông viết.

Nhờ có đoạn thêm vào này, câu chuyện kể được lồng vào một cảnh như có thực: cảnh tác giả gặp bạn đọc. Tác giả lúc này chỉ như một người ghi chép đúng nguyên văn lời kể của nhân vật - người kể mà thôi. Còn người đọc thì được chuẩn bị trước để hiểu rằng nhân vật - người kể trực tiếp tham gia vào diễn biến của các sự kiện.

Theo kết cấu thông thường thì tác phẩm có thể kết thúc bằng các báo đăng tin phỏng vấn, "gây nên một dư luận xôn xao để cảm lòng bác ái" của tên quan huyện TV. Song, trong truyện ngắn này, phần kết thúc lại được mở rộng thêm:

- "Nhờ việc tự tử, tôi thoát nạn. Và sự gian dối ấy có lợi cho tôi trong những lần thăng thưởng về sau. Bởi thế, trong có ngót mười hai năm trời, tôi đã thăng đến chức bố chánh, giàu có sung sướng và nhàn hạ. Bây giờ đến tuổi về hưu, tôi nhớ lại việc cũ, cho là có nói thật cũng không hại gì cho bước đường công danh của tôi. Cho nên tôi kể lại cho ông viết câu chuyện tự tử này".

Phần mở rộng kết thúc của truyện làm cho người đọc hoàn toàn được thuyết phục, nếu như chẳng hạn còn nghi ngờ rằng: chẳng có

một tên quan nào lại "tự vạch áo cho người xem lưng" tự rước tiếng xấu vào mình như vậy. Người đọc còn, qua phần mở rộng, hiểu thêm rằng: tên quan không những gian dối, vô trách nhiệm mà còn trơ trẽn, trắng trợn.

Lối kết cấu mở rộng cả lối mở đầu lẫn lối kết thúc có tác dụng gây ấn tượng mạnh mẽ về tính chân thực của hiện tượng, sự kiện được miêu tả và bổ sung thêm những nét tính cách của nhân vật.

c) Đảo trật tự

Nhóm thứ ba của những phương tiện từ từ ở cấp độ văn bản hình thành trên cơ sở *đảo trật tự* các lối của mô hình văn bản. Có thể đảo một phần của lối giao tiếp *cơ bản* lên trước lối *mở đầu*, hoặc lối *kết thúc* lên trước lối *mở đầu*. Theo cách hiểu truyền thống thì đó là những trường hợp đưa đoạn *cởi nút* lên trước đoạn *thắt nút*, hoặc đưa đoạn *kết luận* (hay một phần của đoạn *các tình tiết*) lên trước phần *trình bày*.

Ví dụ, truyện ngắn *Lập giòng* của Nguyễn Công Hoan bắt đầu bằng một cặp lời thoại dẫn đến kết quả là chú lính bị phạt. Tức là người kể đã ẩn mình đi để cho bản thân sự việc nói lên cái vô lý của tên quan, hán đã để người buôn lậu trốn thoát lại còn bắt chú lính bị phạt. Rồi sau đó mới kể cái miếng võ nó rình đánh vào chỗ yếu của thầy quan và mưu mẹo nó lừa ra sao, để vạch trần cái tính cách xấu xa, đê tiện của nhân vật. Lối đảo trật tự ở đây đã đưa đến sự bất ngờ thú vị cho người đọc.

Còn truyện ngắn *Gói đồ nữ trang* của Nguyễn Công Hoan lại đi ngay vào phần chính:

- "Tuồng là việc cướp hay cháy ở đâu, chẳng hóa ra cô Hời mất gói đồ nữ trang. Mới độ năm giờ sáng, mà cả nhà trong nhà ngoài mất ngủ!

- Rõ ràng con gói nó lại, con để nó ở đây này, bây giờ con sờ thì không thấy nữa, mà cả gầm giường con cũng soi rồi...

Về sau tác giả mới trở lại phần mở đầu:

- Ngày ấy, tôi trọ học ở nhà bà cụ đẻ ra cô Hời. Bà cụ góa chồng mà chỉ sinh được mình cô ta, cho nên chiều chuộng hết sức...

Lối đảo trật tự ở đây gợi ở người đọc một tâm lí thích thú muốn theo dõi, bởi vì nó nhấn mạnh được tính thời sự của sự việc, rút ngắn được khoảng cách về thời gian giữa hiện thực và độc giả. Những chuyện về con người tha hóa, tham của hám vàng dường như không phải là những chuyện của quá khứ xa xôi mà hiện ra cụ thể, rõ rệt như đang diễn ra trước mắt.

Những phương tiện tu từ văn bản nêu trên đây thực chất là những kiểu cách kết cấu một văn bản nghệ thuật phong phú, đa dạng, mới mẻ, hấp dẫn, đem lại thông tin bổ sung tu từ, thẩm mĩ. Việc sử dụng chúng không chỉ đơn thuần nhằm tạo nên vẻ riêng biệt độc đáo của mỗi tác phẩm mà còn chủ yếu phụ thuộc vào từng ý đồ nghệ thuật của tác giả, phù hợp với nội dung biểu đạt của mỗi tác phẩm, thay đổi tùy theo thể loại văn học, khuynh hướng sáng tác, trào lưu nghệ thuật. Nhiều nhà văn có lối gây cười trực tiếp đã không giấu giếm vai trò sắp xếp của mình đối với câu chuyện, thường dùng lối phóng đại, lối tương phản... để làm nổi bật tính chất hài hước. Nhà văn Nguyễn Công Hoan là người rất chú ý đến phương thức kể chuyện biến hóa, nghệ thuật dẫn dắt tình tiết sao cho mâu thuẫn trào phúng, tình thế hài hước bật ra ở cuối tác phẩm một cách đột ngột, bất ngờ. Ở ông, những phương tiện tu từ rất đa dạng, phong phú và có hiệu quả nghệ thuật cao.

VI. BIỆN PHÁP TU TỪ

1. Biện pháp tu từ

Những *biện pháp tu từ* là những cách phối hợp sử dụng trong hoạt động lời nói các phương tiện ngôn ngữ không kể là có màu sắc tu từ hay không có màu sắc tu từ trong một ngữ cảnh rộng để tạo ra hiệu quả tu từ (tức tác dụng gây ấn tượng về hình ảnh, cảm xúc,

thái độ, hoàn cảnh). Những biện pháp tu từ từ từ vựng, ngữ nghĩa, cú pháp đều là những biện pháp sử dụng (ngôn ngữ) đặc biệt trong một hoàn cảnh cụ thể, nhằm một mục đích tu từ nhất định, đều đối lập với biện pháp sử dụng ngôn ngữ thông thường trong mọi hoàn cảnh chỉ nhằm mục đích diễn đạt lí trí.

2. Biện pháp tu từ văn bản

Những *biện pháp tu từ văn bản* cũng cần được định nghĩa một cách nhất quán với các cấp độ khác của ngôn ngữ. Đặc biệt có sự tương đồng trong các kiểu quan hệ cú đoạn giữa các biện pháp tu từ từ từ vựng với những biện pháp tu từ văn bản. Do đó trước hết hãy nói về những biện pháp tu từ từ từ vựng.

Biện pháp tu từ từ từ vựng là những cách phối hợp sử dụng các đơn vị từ vựng trong phạm vi của một đơn vị khác thuộc bậc cao hơn (trong phạm vi của một câu, một chỉnh thể trên câu) có khả năng đem lại hiệu quả tu từ do mối quan hệ qua lại giữa các đơn vị từ vựng trong ngữ cảnh. Căn cứ vào các kiểu quan hệ tiêu biểu giữa các cú đoạn, biện pháp tu từ từ từ vựng được chia ra: biện pháp hòa hợp, biện pháp tương phản, biện pháp quy định.

Cũng giống như biện pháp tu từ từ từ vựng, những *biện pháp tu từ văn bản* là những cách sử dụng phối hợp các bộ phận của văn bản để tạo ra hiệu quả tu từ do sự tác động qua lại của các bộ phận của văn bản với nhau. Cũng căn cứ vào các kiểu quan hệ tiêu biểu giữa các bộ phận của văn bản, biện pháp tu từ văn bản được chia thành: biện pháp hòa hợp, biện pháp tương phản, biện pháp quy định.

3. Biện pháp hòa hợp

Biện pháp tu từ văn bản thuộc kiểu hòa hợp là biện pháp tu từ văn bản trong đó các mảnh đoạn đồng nhất về màu sắc biểu cảm, cảm xúc, phong cách và cùng thuộc một kiểu văn bản.

Ví dụ minh họa cho biện pháp tu từ văn bản thuộc kiểu hòa hợp

về màu sắc biểu cảm, cảm xúc.

Bài thu vịnh của Nguyễn Khuyến gồm tám câu:

*"Trời thu xanh ngắt mấy tầng cao
Cần trúc lơ phơ gió hắt hiu.
Nước biếc trông như tầng khói phủ,
Song thưa để mặc bóng trăng vào.
Mấy chùm trước giậu hoa năm ngoái,
Một tiếng trên không ngỗng nước nào.
Nhân hứng cũng vừa toan cất bút,
Nghĩ ra lại thẹn với ông Đào.*

Trong những câu thơ trên đây, những nét nghĩa chung nào là những nét nghĩa chung nhất bao trùm cảnh vật mùa thu, làm nên cái "hồn", cái "thần" của nó? Cái hồn, cái thần của cảnh mùa thu là cái thanh, cái trong, cái cao trong bầu trời thu, trên trời thu rất xanh. Tất cả các câu thơ, mỗi một mảnh đoạn của văn bản trong mối quan hệ hòa hợp, đều gợi lên một ý niệm, một cảm giác góp phần xây dựng cái thanh cao đó: *Trời thu xanh ngắt mấy tầng cao* thật trong sáng nhẹ nhàng. *Cần trúc lơ phơ gió hắt hiu* (cảnh tre non, ít lá, thanh mảnh, cao vút như những cần câu in lên trời biếc, gió đưa đẩy khe khẽ) thật là thanh nhã, hợp với hồn thu. *Song thưa để mặc bóng trăng vào* cũng thuộc về trời cao. *Một tiếng trên không ngỗng nước nào* cũng nói về trời cao. *Mấy chùm trước giậu hoa năm ngoái* gợi cái băng khuâng man mác về thời gian. *Nước biếc trông như làn khói phủ* gợi niềm bay bổng nhẹ nhàng và mơ hồ như hư như thực. Rồi hai câu kết (với ý nghĩa sao ta còn bị buộc chân ở đây, sa lầy trong vòng danh lợi dơ bẩn, phi nghĩa này, sao ta không trả mũ từ quan, quy khứ như Đào Uyên Minh cho nhẹ nhõm, trong sáng) cũng thật là hòa hợp, nhất quán với cái thanh, cao của cảnh mùa thu.

Ví dụ minh họa cho biện pháp tu từ văn bản thuộc kiểu hòa hợp

về màu sắc phong cách.

Tiểu thuyết *Số đỏ* của Vũ Trọng Phụng có đoạn:

Xuân tóc đỏ diện tiết lên mà rằng:

"- Thế ông, ông có là con nhà bình dân không? Ủ, tôi xin hỏi: Ông có phải dòng giống nhà bình dân không? Ông lạ lắm! Ông không đúng mốt! Phải biết cái gì là hợp thời trang chứ?

Người kia ra vẻ hổ thẹn lắm! Quần áo đã hủ lậu mà lại đến cả dòng giống cũng lại là con nhà tử tế không hợp thời trang! Thật là hồng bét cả".

Ở đây giữa hai mảnh đoạn (lời đối thoại và lời kể chuyện) có sự tương đồng về màu sắc phong cách: lối nói khẩu ngữ, lối nói "bình dân", "tân tiến" của những kẻ vô học đã được tác giả nhại lại trong lời kể chuyện nhằm làm tăng tính chất phi lý, nực cười, rôm rỏi trong lời nói của nhân vật. Sự hòa hợp trong giọng điệu ở đây đã làm nổi rõ tính chất mỉa mai, châm chọc của lời kể.

Ví dụ minh họa cho biện pháp tu từ văn bản thuộc kiểu hòa hợp về kiểu văn bản.

Tiểu phẩm *Điện một bên và ... than một bên* của Người tiêu dùng được viết theo đúng đặc điểm kết cấu của thể loại này: Kết hợp xen kẽ phần tin cụ thể, chính xác (những chi tiết về địa điểm, thời gian, sự kiện...) với phần bình châm biếm, trào phúng bằng một hình thức viết ngắn gọn, hấp dẫn. Tác giả chia tác phẩm ra làm 5 đoạn, đoạn nào cũng có phần tin và phần bình. Đoạn đầu trình bày một mâu thuẫn mà có thật: thời điện khí hoá mà ngày càng có nhiều người bán than. Đoạn thứ hai giải thích cái thực tế đó: mặc dù vất vả và phiền phức, nhiều gia đình vẫn phải đun than hai bữa chính, vì giá điện đắt. Đoạn thứ ba đưa ra một thông tin mới: giá điện tăng gấp đôi, có thêm nhiều gia đình vất vả, khổ sở, cũng như sẽ có một thông tin mới nữa: than cũng có hàng rôm, chậm cháy và mau tàn. Đoạn văn này sử dụng những yếu tố diễn

cảm để nói lên tình cảm, thái độ chủ quan của người viết đối với sự việc đã nêu ở những đoạn văn trên. Thái độ phê phán nhẹ nhàng pha chút bông đùa của tác giả thấy rõ qua việc dùng từ cảm thán "ôi", cách diễn đạt của ngôn ngữ hội thoại "giá mà", "đáng mừng biết mấy cho nỗi cơm của các bà nội trợ", nhất là qua việc vận dụng dẫn ngữ (là lời thơ, lời ca trữ tình quen thuộc): "giận thì giận mà thương thì thương". "Biển một bên và em một bên" được mô phỏng thành "điện một bên và... than một bên".

Những yếu tố ngôn ngữ diễn cảm được sử dụng ngay từ những đoạn đầu để biểu hiện những ý nghĩ châm biếm, hài hước, như : tuy da nhò nhem nhưng lòng trong trắng, xài thoải mái, cứ tưởng... sập tiệm, những chàng bán than (đoạn văn 1), ngốn một phần, nhường khói cho thiên hạ, thì "than ôi" đến khổ! (đoạn văn 2), có nghĩa là đẩy thêm nhiều gia đình vào vòng than khói (có khác nào ở chân cột điện mà phải đốt đèn dầu!) (đoạn văn 3), lộ lem, có tấm lòng trong trắng, ế nhân răng (đoạn văn 4).

Tất cả năm đoạn của văn bản đều thuộc một kiểu: *tiểu phẩm báo* của phong cách báo, đều có màu sắc biểu cảm - cảm xúc như nhau, đều có những đặc điểm ngôn ngữ, tu từ như nhau. Biện pháp tu từ văn bản ở dạng hòa hợp thể hiện rõ trong mối quan hệ giữa các đoạn. Nó đem lại cho văn bản một sự thuần nhất cùng kiểu, một vẻ đẹp phong cách.

Tuy nhiên, đối với những văn bản thuộc các mô hình cứng rắn (trong phong cách hành chính, phong cách khoa học chẳng hạn) thì dạng hòa hợp về kiểu văn bản, trước hết còn là một yêu cầu cơ bản của kết cấu văn bản. Có không ít tác giả coi nhẹ yêu cầu này, cho nên khi viết những tài liệu khoa học (dù là khoa học xã hội, như ngôn ngữ học chẳng hạn) rất thích thú đưa vào những câu, những mảnh đoạn viết theo lối "trữ tình ngoại đề" có hình ảnh bay bướm, rời bỏ sự phân tích logic khách quan các quy luật, quy tắc đang được đề cập, để đi vào những đánh giá chủ quan bóng bẩy, có tính

chất trang trí, đưa đẩy, đại loại như: "Thơ trữ tình mới thực sự là "vương quốc" của các ẩn dụ. Những cái tên lạ lùng và sao mà dừ dần đến thế. Các âm hưởng của đoạn văn đó dường như còn vang vọng cho đến ngày nay. Và lạ thay, chỉ có một vài từ địa phương mà âm điệu trở nên đầm ấm lạ thường, không gian nhường như thay đổi màu sắc. Nào ai đã thấy "hạc bay qua", ấy vậy mà vẻ đẹp chiếm lĩnh hồn ta. Tìm đến chính luận, những ẩn dụ của Chế Lan Viên tuôn như suối chảy và cũng là lúc ông tìm được nguồn mạch cho thơ...".

4. Biện pháp tương phản

Biện pháp tu từ văn bản thuộc kiểu *tương phản* là biện pháp tu từ văn bản trong đó giữa các mảnh đoạn có sự khác nhau về đặc trưng *tu từ* hoặc đặc trưng *phong cách*. Sự tương phản có thể là về: màu sắc *biểu cảm* - *cảm xúc*, về màu sắc *phong cách*, về các *hình thức giao tiếp*.

Ví dụ minh họa cho biện pháp tu từ văn bản thuộc kiểu *tương phản* và màu sắc *biểu cảm* - *cảm xúc*.

Trong bài *Tiếng hát sông Hương* của Tố Hữu có sự tương phản giữa các khổ thơ và màu sắc *biểu cảm* - *cảm xúc*.

Đọc khổ thơ đầu:

"Trên dòng Hương Giang

Em buông mái chèo.

Trời trong veo

Nước trong veo

Em buông mái chèo

Trên dòng Hương Giang"

ta thấy cái đẹp của đất trời, của con sông Hương nên thơ được diễn tả bằng cách hiệp vần và lặp lại hai dòng đầu trong trình tự ngược lại: trời nước trong veo, mái chèo nhịp nhàng, hình ảnh cô gái được

mặt sông phản chiếu. Cái đẹp trong thiên nhiên đó và cả cái đẹp trong tâm hồn cô gái tương phản dữ dội với cái xấu xa, nhơ nhớp trong cảnh sống của cô:

*"Trăng lên, trăng đứng, trăng tàn,
Đời em ôm chiếc thuyền nan xuôi dòng
Thuyền em rách nát,
Mà em chưa chồng
Em đi với chiếc thuyền không
Khi mò vô bến rồi dòng dâm ô!
Trời ơi em biết khi mò
Thân em hết nhục giầy vô năm canh!
Tình ôi gian dối là tình
Thuyền em rách nát còn lành được không?"*

Cô gái chưa chồng ấy đã mất đi cái tiết sạch giá trong, bị giày vò nhục nhã, gặp bao điều gian dối, xấu xa. Cấu trúc đều đặn ở các nhịp cùng một dạng thức gợi cái lạnh lùng của thời gian đều đặn trôi qua, bình thản trước cuộc đời đau khổ. Một giọng than đay nghiến, căm hờn. Một giọng hỏi tuy ai oán vẫn vẫn vương hi vọng.

Khổ thơ thứ hai này gồm chủ yếu là những câu than, câu hỏi, khác với khổ thứ nhất gồm những câu tả và kể, cũng khác với khổ thứ ba gồm toàn những câu khẳng định, trả lời giải đáp cho câu hỏi trên. Khổ thơ ba bắt đầu bằng một câu đáp cất lên ngay sau câu hỏi. Cả câu thơ toàn thanh sáng trong, tươi tắn, lạc quan, hứa hẹn biết bao!

*"Rằng không, cô gái trên sông
Ngày mai cô sẽ từ trong tới ngoài
Thơm như hương nhụy hoa lái
Sạch như nước suối ban mai giữa rừng*

Ngày mai gió mới ngàn phương
 Sẽ đưa cô tới một vườn đầy xuân
 Ngày mai trong giá trắng ngàn
 Cô thôi sông kiếp đầy thân giang hồ
 Ngày mai bao lớp đời do
 Sẽ tan như đám mây mờ đêm nay
 Cô ơi tháng rộng ngày dài
 Mở lòng ra đón ngày mai huy hoàng"

Lời giải đáp là một so sánh ngầm. Vế ẩn là hiện trạng buồn khổ, đau thương. Vế rõ ràng là tương lai sán lạn. Hai vế đối chọi nhau. Điệp từ "ngày mai" được lặp lại đến năm lần tạo ra cái đánh thép cho chân lý, nói lên niềm hân hoan không giữ nổi. Cả khổ thơ này là tiếng hát của niềm tin, tương phản với khổ thơ trên là tiếng kêu ai oán.

Câu thơ cuối cùng cũng là khổ thơ cuối cùng:

"Trên dòng Hương Giang..."

với ba chấm lửng, đối lập tương phản với câu thơ đầu tiên, mặc dù hình thức là một. Ba chấm lửng gợi ý được nhiều. Dòng Hương Giang vừa là cảnh thiên nhiên vừa là cảnh đời. Cảnh đời có nước trời soi thấu. Cảnh thiên nhiên vốn là tâm trạng. Tâm trạng đã đổi thì cảnh cũ đã khác xưa. Người kĩ nữ đã trở về "trên dòng Hương Giang..." với một tâm trạng mới, tràn đầy tin tưởng và hy vọng.

Ví dụ minh họa cho biện pháp tu từ văn bản thuộc kiểu *tương phản* trong phong cách tường thuật.

Trong tuyển ngôn *Lão Hạc* của Nam Cao có những cảnh được miêu tả khác nhau. Cái chết của Lão Hạc trong cảnh cuối được kể lại trong sự khai triển khái quát, như kể một câu chuyện đã xảy ra trong quá khứ và đã làm xáo xuyến người kể. Tiếp theo một câu ngoại đề trữ tình (Không! cuộc đời chưa hẳn đã đáng buồn, hay vẫn

đáng buồn nhưng lại đáng buồn theo một nghĩa khác) là sự tường thuật mà ranh giới giữa quá khứ và hiện tại được xác định rõ ràng, thời gian kể không trùng với thời gian hành động (Tôi ở nhà Bình Tư về được một lúc lâu thì thấy những tiếng nhốn nháo ở bên nhà Lão Hạc... Lão vật vã đến hai giờ đồng hồ rồi mới chết! Cái chết thật là dữ dội. Chẳng ai hiểu lão chết vì bệnh gì mà đau đớn và bất thình lình như vậy. Chỉ có tôi với Bình Tư hiểu. Nhưng nói ra làm gì nữa?)

Nếu trở lại sự tường thuật ở những đoạn đầu sẽ thấy quan điểm của người kể lúc trước có khác. Bên cạnh giọng điệu "khách quan", có vẻ lạnh nhạt, thờ ơ của người kể là một giọng nói của một nhân vật đang quan sát trực tiếp, khoảng cách giữa quá khứ và hiện tại ở đây nhỏ nhất. Sự tường thuật cũng vẫn được tiến hành từ ngôi người kể xưng "tôi", nhưng xem ra đây là người lần đầu chứng kiến sự việc xảy ra, thậm chí còn *chưa biết* cái gì sẽ xảy ra:

- "Lão đặt xe điều hút. Tôi vừa thò khỏi, vừa gà gà đôi mắt của người say, nhìn lão, *nhìn để làm ra vẻ chú ý đến câu nói của lão đó thôi*. Thật ra thì trong lòng tôi đã *dừng dưng*. Tôi nghe câu ấy rất nhàm rồi. Tôi lại biết rằng: lão nói là nói để đấy thôi, chẳng bao giờ lão bán đâu. Vả lại có bán thật nữa thì đã sao? Làm quái gì một con chó mà lão có vẻ băn khoăn quá thế!... (Đoạn 1).

"- Cậu Vàng đi đời rồi, ông giáo ạ!

-- Cậu bán rồi!

- Bán rồi! Họ vừa bắt xong.

Lão cố làm ra vui vẻ. Nhưng trông lão cười như mếu và đôi mắt lão ầng ậng nước, tôi muốn ôm choàng lấy lão mà òa lên khóc. Bây giờ thì tôi không xót xa năm quyển sách của tôi như trước nữa. Tôi chỉ ái ngại cho lão Hạc. Tôi hỏi *cho có chuyện*: - Thế nó cho bắt à?" (Đoạn *3)

"Hắn bâu môi và bảo:

- Lão làm bộ đấy! Thật ra thì lão chỉ tẩm ngẩm thế, nhưng cũng ra

phét chứ chả vừa đâu: lão vừa xin tôi một ít bả chó... Tôi trở to mắt ngạc nhiên. Hân thì thầm:

- Lão bảo có con chó nhà nào cứ đến vườn nhà lão...Lão định cho nó xơi một bữa. Nếu trúng, lão với tôi uống rượu.

Hồi ơi, lão Hạc! Thì ra đến lúc cùng lão cũng có thể làm liều như ai hết. Con người đáng kính ấy bây giờ cũng theo gót Binh Tư để có ăn ư? Cuộc đời quả thật cứ mỗi ngày một thêm đáng buồn!" (Đoạn 4)

Sự biểu hiện các biến cố theo quan điểm của người quan sát trực tiếp như vậy có tác dụng nhấn mạnh giọng điệu hiện thực và tô đậm phong cách của cảnh được tái hiện bằng cách tạo ra cái ảo ảnh về sự phản ánh trực tiếp thực tại. Hơn nữa cái lãng kính của nhân vật - người kể có tính chủ quan, nhìn bề ngoài thì có vẻ "dửng dưng", "làm ra vẻ chú ý", "hỏi cho có chuyện", "trở to đôi mắt ngạc nhiên"... chính là có tác dụng tô đậm nỗi lòng đau đớn, xót xa của một con người có tâm hồn đôn hậu đối với những kiếp người bị đẩy dọa trong xã hội cũ. Sự tương phản trong phong cách tường thuật của bốn đoạn đầu với đoạn cuối là một biện pháp tu từ văn bản đã cơ bản tạo nên hiệu quả thẩm mĩ đó. Nhân vật người kể trong đoạn cuối thực sự xúc động, xót xa nỗi đau của con người, thốt lên lời *kêu thương* đồng điệu: "Lão Hạc ơi! Lão hãy yên lòng mà nhắm mắt! Lão đừng lo gì cho cái vườn của lão, tôi sẽ cố giữ gìn cho lão. Đến khi con trai lão về, tôi sẽ trao lại cho hân và bảo hân: Đây là cái vườn mà ông cụ thân sinh ra anh đã cố để lại cho anh trọn vẹn: cụ thà chết chứ không chịu bán đi một sào...". Những lời đó như những nén hương tỏa khói trước linh hài của con người đáng kính.

Ví dụ minh họa cho biện pháp tu từ văn bản thuộc kiểu *tương phản* (xen kẽ) của các *hình thức giao tiếp* giữa ngôn ngữ *độc thoại* trữ tình trong đó nhà thơ tự bộc bạch những suy tư, xúc cảm trầm lắng của mình với ngôn ngữ *đối thoại* sinh động trong đó tác giả miêu tả cái thực tại mới đã sinh thành qua bao nhiêu biến đổi.

Trở về với cảnh cũ người xưa, từ xốn xang đến bồi hồi, từ bồi

hỏi đến lạ lùng, ngỡ ngác: "Nhà ai mới nhỉ...giếng vườn ai vậy...".
Đoạn đối thoại bắt đầu bằng hai câu hỏi có xen lẫn miêu tả:

*"Nhà ai mới nhỉ, tường vôi trắng
Thơm phức mùi tôm nạng mấy nong
Ngòn ngòn sân phơi khoai dất nằng
Giếng vườn ai vậy, nước khơi trong?"*

Tiếp theo, lời hỏi được chuyển thành lời miêu tả:

*"Hỏi thăm cô gái má bồ quân
Mái đầu tóc xòa xanh bên giếng"*

Cuối cùng, điều cần biết, cần phải nói ra đã được nói ra, bằng đoạn đối thoại tự nhiên, như trong giao tiếp hàng ngày:

*"- Vâng, đúng nhà em, bác nghỉ chân
- Ồ kìa, cô bé nói hay sao!
Nhà của tôi ai lại hỏi chào
Như thế khách đường xa ghé lại
Bố đi đâu, hỉm, mẹ đâu nào?
Nhiều đấy ư em, mấy tuổi rồi?
- Hai mươi
- Ồ nhỉ tháng năm trời."*

Sau cái "ừ nhỉ" là một nỗi suy tư:

*"Sóng bồi thêm bãi, thuyền thêm bến
Gió lộng đường khơi, rộng đất trời!"*

Màn đối thoại chấm dứt ở khổ thơ thứ 11, trong đó lời hỏi và đáp hòa chung với nhau một cách khéo léo tài tình để chuyển sang lời kể về nhân vật trung tâm:

*"Ông mất năm nào ngày độc lập
Buồm cao dò sóng bóng cờ sao"*

Bà "về" năm dơi làng treo lưới

Biến động! Hòn Mê, giặc bắn vào..."

Sự đối lập rõ rệt giữa tường thuật và miêu tả, giữa độc thoại và đối thoại trong những khổ thơ đã làm nên một nội dung trữ tình sâu sắc kết hợp hài hòa với thực tế sinh động: những kỷ niệm xưa hòa chung với thực tại mới luôn luôn làm nên cho mạch cảm xúc nổi lên sự bồi hồi ngầy ngất của lòng người trước đất trời, sóng gió và cuộc đời đổi mới.

5. Biện pháp quy định

Biện pháp tu từ văn bản thuộc kiểu quy định là biện pháp tu từ văn bản trong đó mảnh đoạn được đánh dấu về tu từ học xác định điệu tính tu từ học của toàn văn bản. Mảnh đoạn này thường ở các vị trí mạnh: vị trí mở đầu hoặc vị trí kết thúc văn bản.

Ví dụ mảnh đoạn được đánh dấu về tu từ học ở vị trí mở đầu.

Truyện ngắn *Tướng về hưu* của Nguyễn Huy Thiệp mở đầu:

"Khi viết những dòng này tôi đã thức tỉnh trong vài người quen những cảm xúc mà thời gian đã xóa nhòa, và tôi đã xâm phạm đến cõi yên tĩnh nằm mơ của chính cha tôi. Tôi buộc lòng làm vậy, và xin người đọc vì nể nang những tình cảm đã thúc đẩy tôi viết mà lượng thứ cho ngòi bút kém cỏi của tôi. Tình cảm này tôi xin nói trước là sự bênh vực của tôi đối với cha mình".

Đoạn văn mở đầu này có một giọng điệu kể chuyện khách quan, chậm rãi, bình tĩnh, được thể hiện một phần trong kết cấu cú pháp trung hòa, theo trình tự xuôi, với những câu ghép nhiều thành phần, ngắt câu đều đặn, mạch lạc. Đoạn văn ở vị trí mở đầu, một vị trí mạnh, và điệu tính tu từ học của nó đã chi phối điệu tính của toàn bộ câu chuyện sau đó:

"Cha tôi tên là Thuận còn trường họ Nguyễn. Ông nội tôi trước kia học nho, sau về dạy học. Ông nội tôi có hai vợ. Bà cả sinh được cha tôi

ít ngày thì r.ất, vì vậy ông tôi phải tục huyền"...

Một giọng điệu chậm rãi, sâu lắng, khách quan bao trùm toàn bộ đã bộc lộ cảm xúc chủ đạo của nhân vật - người kể: tâm trạng thì buồn, thái độ thì bình tĩnh, phân tích sự việc bằng lí trí rõ ràng.

Ví dụ mảnh đoạn được đánh dấu về tu từ học ở vị trí kết thúc.

Trong sáu dòng thơ trích trong trường ca *Nước non ngàn dặm* của Tố Hữu, đoạn quy định điệu tính của toàn bộ lại là đoạn ở vị trí kết thúc.

"Con thuyền rời bến sang Hiền

Xuôi dòng sông Cái, ngược triền sông Bung

Chập chùng, Thác Lửa, Thác Chông

Thác Dài, Thác Khó, Thác Ông, Thác Bà

Thác bao nhiêu thác cũng qua

Thênh thênh là chiếc thuyền ta trên đời"

Sáu dòng thơ trên đây có thể chia làm hai đoạn, mỗi đoạn có cấu tạo khác nhau diễn tả nội dung thông báo khác nhau: đoạn đầu gồm 4 dòng là đoạn tự sự, kể lại chuyến đi bằng thuyền trên con đường trở ra Bắc, sau một chuyến đi công tác vào Nam, đoạn cuối gồm hai dòng kết thúc là đoạn trữ tình, trong đó tác giả tỏ rõ ý chí cách mạng quyết tâm vượt qua thử thách hiểm nghèo, với tinh thần lạc quan tin tưởng. Chính giọng điệu trữ tình này của đoạn cuối, đặc biệt với từ láy "thênh thênh" với loạt thanh bằng nối nhau với cách ngắt nhịp dãn trải B-B-B-T-B-B-B-B (rất khác với đoạn đầu, đặc biệt với phương thức liệt kê và láy từ "thác", với cách ngắt nhịp và bố trí âm vực như làm tăng thêm cái dữ dội, cái nguy hiểm, cái rùng rợn của việc vượt thác) đã chi phối điệu tính của toàn bộ đoạn thơ sáu dòng: Những Thác Lửa, Thác Chông... không còn là những con thác cụ thể mà mang một ý nghĩa tượng trưng, biểu hiện những thử thách hiểm nghèo của dân tộc...Do cách kết hợp độc đáo giữa "chiếc thuyền" (chỉ sự vật cụ thể) với "trên đời" (chỉ khái

niệm. trừu tượng) mà người đọc buộc phải chuyển sang bình diện nghĩa thứ hai. Và ở đây chính sự hiện thực hóa đồng thời của hai nghĩa: nghĩa sự vật - logic (chiếc thuyền) với nghĩa hình tượng có tính ẩn dụ (con đường cách mạng) đã đem đến một rung cảm thẩm mỹ cho người đọc: nhà thơ qua việc miêu tả chuyển đi vượt nhiều thác ghềnh nói lên được ý chí cách mạng, tinh thần lạc quan tin tưởng vào tương lai của cách mạng. Khi sự kết hợp độc đáo "thênh thênh là chiếc thuyền ta trên đời" khơi gợi cách hiểu hình tượng là con đường cách mạng thì cũng là lúc người đọc cảm thụ luôn những nghĩa hình tượng khác trong những dòng thơ trên. Chính những hình tượng này là cơ sở đã được chuẩn bị để người đọc cần phải hiểu cái từ "thuyền" theo cái nghĩa hình tượng như thế. Ngược lại, cũng có thể nói cái nghĩa hình tượng bắt buộc phải hiểu ở từ "thuyền" đã khiến người đọc phải chuyển hóa cả một chùm từ vựng - ngữ nghĩa nói trên từ bình diện nghĩa thứ nhất sang bình diện nghĩa thứ hai.

Trong những văn bản thuộc các thể loại như: tường thuật, phóng sự, tiểu phẩm (của phong cách báo) và thuộc các thể loại như: phát biểu, tranh luận, góp ý (của phong cách chính luận), đoạn *kết thúc* thường có vai trò to lớn trong tác dụng *quy định*, tô đậm màu sắc bình giá - cảm xúc của toàn văn bản.

Bài "Công nghệ sinh học: *Hoặc bắt đầu ngay hoặc không bao giờ dưới kịp ai*" của Nguyễn Lan Dũng (Báo Nhân Dân 18-11-1990) có đoạn mở đầu như sau:

"Vừa qua, tại Ô-xca (Nhật Bản) đã diễn ra hội nghị quốc tế lần thứ 15 về vi sinh vật học..."

Tiếp theo đó là sự tường thuật cụ thể hơn về cuộc hội nghị: sự hội tụ đông đảo của các nhà sinh vật học trên thế giới, mối quan tâm của toàn thế giới về một ngành khoa học mũi nhọn là vi sinh vật học, các phòng hội thảo, triển lãm quốc tế, những mẫu thiết bị, dụng cụ máy móc tân tiến và cả những chuyên gia giỏi của hơn 70

công ty lớn nhất thế giới... Sau đó tác giả trình bày những suy nghĩ của mình làm thế nào để chúng ta có thể theo kịp đà phát triển như vũ bão của công nghệ sinh học. Tác giả nhắc đến việc bỏ lỡ không tham dự được 14 lần hội nghị trước đây (vì không ai thuyết phục được Bộ tài chính bỏ tiền cử các nhà khoa học ta đi tham dự). Tác giả đặt câu hỏi nếu bỏ một số tiền ra cho cán bộ đi dự hội thảo quốc tế thì kết quả mang lại có tương xứng hay không, so với việc bỏ tiền ra cho các đoàn cán bộ đi tham quan, khảo sát...rất đông đảo và ít hiệu quả ở rất nhiều nước trên thế giới... Rồi tác giả có lời kêu gọi hãy tin ở các nhà khoa học Việt Nam trẻ tuổi... Cuối cùng đề nghị nếu không có điều kiện thì hãy dồn sức vào xây dựng chỉ một phòng thí nghiệm mà thôi...

Bài báo có đoạn kết như sau:

"Xin hãy nhớ một câu được nhiều nước đang phát triển khác coi như một quốc sách: "Hoặc bắt đầu ngay hoặc sẽ không bao giờ đuổi kịp".

Một kết thúc như vậy (cùng với cái đầu đề) làm cho cả bài báo thể hiện sự khẩn thiết trọng lời đề nghị, tính chất kiên quyết, mạnh mẽ của lời dự báo, và bao trùm lên tất cả là niềm tin và nhiệt tình của nhà khoa học.

Những phương tiện tu từ văn bản và những biện pháp tu từ văn bản được miêu tả sơ lược trên đây là để nhằm nêu lên vai trò to lớn của chúng trong việc đem lại cho văn bản thông tin bổ sung, thông tin tu từ học, thông tin thẩm mĩ. Đứng ở góc độ nào đó, có thể nói chúng có ý nghĩa chi phối, quy định việc lựa chọn sử dụng những phương tiện tu từ và những biện pháp tu từ ở các cấp độ thấp hơn: ngữ âm, từ vựng, ngữ nghĩa, cú pháp.

Chương III

MỘT SỐ PHẠM TRÙ CƠ BẢN CỦA VĂN BẢN VÀ VIỆC SỬ DỤNG CHÚNG NHẪM MỤC ĐÍCH TU TỪ

Khi xác định văn bản như là một cấu tạo giao tiếp hoàn chỉnh, chúng ta thừa nhận rằng sự có mặt ở văn bản một loạt các *phạm trù đặc trưng* là một trong những dấu hiệu hợp thành. Vấn đề về những phạm trù cơ bản của văn bản và sự cần thiết phải hệ thống hóa chúng cũng chỉ được đặt ra nghiên cứu cách đây không lâu ⁽¹⁾.

Trước khi chuyển sang miêu tả những phạm trù văn bản và giá trị tu từ học tiềm tàng của chúng, chúng ta ghi nhận một số *luận điểm chung* có liên quan đến những dấu hiệu phạm trù của văn bản ⁽²⁾.

1. Có những phạm trù văn bản có tính chất bắt buộc, chung cho tất cả các kiểu văn bản, ví dụ những khái niệm như: tính thông tin, tính khả phân, tính định hướng, cá tính/phi cá tính, cấu tạo văn bản và định hình văn bản. Có cả những phạm trù văn bản có tính chất đặc trưng, riêng cho một kiểu văn bản riêng lẻ, ví dụ những khái niệm như: chiều sâu, hạ văn bản, khả năng phân bố.

2. Mỗi phạm trù của văn bản được nêu đặc trưng và được xác định bởi tổng số những *dấu hiệu bắt buộc*. Tuy nhiên, một bộ các dấu hiệu và tỷ trọng của chúng có thể biến đổi tùy thuộc vào kiểu văn bản cụ thể, hoặc văn bản cụ thể. Và điều này có thể có giá trị tu từ học.

3. Khi được biểu hiện trong văn bản (phát ngôn) với những dấu hiệu hình thức, những phạm trù văn bản chung có tính chất cấu

(1) I.R.Ganpêrin. *Văn bản và đồ tượng khảo sát ngôn ngữ học*. M.: Khoa học, 1981.

(2) A.N. Môrôkhôpski...Sđd. *

trúc ngữ nghĩa, vì chúng động đến cả bình diện biểu đạt lẫn bình diện nội dung.

Tính chất cấu trúc-ngữ nghĩa trong văn bản thậm chí có cả ở cái phạm trù đường như là có tính chất *thuần túy nghĩa*, như: tính thông tin. Điều này đặc biệt thấy rõ trong những văn bản *nghệ thuật* mà cơ cấu có tính chất kết cấu của chúng tự nó có *nội dung*. Trong những trường hợp như vậy, kết cấu không chỉ ảnh hưởng đến sự *hình thành* của ý nghĩa mà còn tự nó tham gia vào việc *tạo lập* ra ý nghĩa, vì nó dẫn đến sự *liên kết mới* giữa các thành tố của văn bản, bằng cách đó đã phá truyền thống, phá hủy những quy phạm, tính điều kiện, và đồng thời *tạo lập* ra những cái mới.

4. Những phạm trù của văn bản *tác động* qua lại với nhau. Tính chất của những tác động này có thể có giá trị *phong cách*, bởi vì tính chất đó thay đổi theo các kiểu văn bản.

5. Sự *biến đổi* có thể *định trước* được trong những tác động qua lại của các phạm trù văn bản hoặc trong những tác động qua lại bên trong phạm trù của các dấu hiệu gắn với một phạm trù cụ thể, có thể có giá trị *tu từ*.

Trong chương này chúng ta sẽ xem xét một số phạm trù *quan trọng nhất* như: tính nhất thể, tính khả phân, cá tính/phi cá tính, định hướng vào người đọc, và miêu tả những dấu hiệu khu biệt của chúng, cũng như nêu lên khả năng sử dụng chúng nhằm những mục đích tu từ.

I. TÍNH NHẤT THỂ CỦA VĂN BẢN

Phần lớn các nhà nghiên cứu văn bản đều coi *tính nhất thể* của văn bản như một trong những đặc trưng quan trọng nhất của văn bản. Tính nhất thể của văn bản được biểu hiện ở khả năng của văn bản hành chức như là một *chỉnh thể thống nhất* vốn không bị rút lại ở tổng số của các yếu tố tạo thành. Tính nhất thể của văn bản có hai mặt: mặt *ngữ nghĩa* và mặt *hình thức* - cấu trúc. Điều này

được phản ánh trong hai phương diện có mối liên hệ qua lại với nhau: *tính toàn vẹn và tính liên kết*.

A. TÍNH TOÀN VẸN CỦA VĂN BẢN

Tính toàn vẹn của văn bản đòi hỏi trước hết sự thống nhất về nghĩa của văn bản. Văn bản toàn vẹn theo ý kiến của A.A. Lêônchiép có thể được xác định như là một văn bản mà mỗi lần được cô đúc lại, cô đúc một cách liên tục từ một mức độ này sang một mức độ khác sâu hơn, vẫn giữ được sự *đồng nhất về nghĩa*, tức vẫn giữ được ý nghĩa bất biến, hạt nhân thông tin của văn bản, chỉ bị bỏ đi những yếu tố phụ, ngoại vi ⁽¹⁾. Hạt nhân thông tin được diễn đạt một cách trừu tượng nhất bằng tên gọi *cấu trúc vĩ mô* của văn bản. Cấu trúc vĩ mô được hiểu là cái *ý nghĩa bất biến* được phân xuất ra do kết quả ứng dụng vào cấu trúc nghĩa tuyến tính của văn bản một loạt *các thao tác cải biến thu hẹp*. Như vậy, cấu trúc vĩ mô bao giờ cũng được dùng để biểu đạt một cách ngắn gọn nhất nội dung của văn bản ⁽²⁾.

Tính toàn vẹn của văn bản được tạo dựng nên bởi sự tác động qua lại của *những nhân tố cơ bản* sau đây:

1. Tính đồng nhất của *ý đồ giao tiếp* của tác giả
2. Sự thống nhất *chủ đề* của văn bản
3. Chức năng liên kết của *quan hệ lôgic* và của *quan hệ ngữ nghĩa*
4. Chức năng liên kết của *"hình tượng tác giả"*
5. Vai trò liên kết của *các kiểu đề xuất* khác nhau trong văn bản
6. Chức năng liên kết của *các phương tiện tu từ* và của *các biện*

(1) A.A. Lêônchiép. *Những dấu hiệu của tính liên kết và của tính toàn vẹn của văn bản*. Trong cuốn: *Tri giác về nghĩa một thông báo lời nói*. M., Khoa học, 1976 tr. 46-47.

(2) A. van Dích Têunơ. *Một vài phương diện của ngữ pháp văn bản*. Đơ Hago - Pari, Mutông, 1972, tr. 124.

pháp tu từ vốn được hiện thực hóa cùng một lúc trong giới hạn một đơn vị của văn bản và của toàn bộ văn bản nói chung.

7. Sự thống nhất về *kết cấu thể loại*

1. Tính đồng nhất của ý đồ giao tiếp

Ý đồ *giao tiếp*, hay nói cách khác, ý định lời nói của tác giả được diễn đạt như là sự tương ứng của văn bản với:

- các mục đích *giao tiếp*
- các điều kiện *giao tiếp*
- các đặc điểm của người nhận

và được hiện thực hóa trong những đặc trưng của văn bản, như:

- *tính tình thái* của văn bản
- *hướng dụng học* của nó, tức tính khuynh hướng của văn bản nhằm giải quyết một *nhiệm vụ lời nói cụ thể* (thúc đẩy người nhận đi đến hành động, chất vấn thông tin cần thiết v.v...)

a) *Tính tình thái của văn bản*

Những đặc điểm của *tính tình thái khách quan* được biểu hiện rõ ràng trong những văn bản truyện cổ tích, truyện khoa học viễn tưởng, trong đó thường được miêu tả những biến cố phi hiện thực. Trong những câu mở đầu có những biến cố và sự kiện không tương ứng với biểu tượng của người đọc về thực tế khách quan xung quanh. Chính vì vậy mà những câu này, và thông qua chúng, toàn bộ văn bản được người nhận tri giác như là những thông báo về các sự kiện phi hiện thực. Ví dụ, truyện viễn tưởng với nhan đề *Khi bức tường trở nên trong suốt* của Phranxixcô Gácxia Pavôn (Tây Ban Nha) có những dòng đầu như sau:

"... một người chơi máy vô tuyến điện nghiệp dư - người này thậm chí chẳng học qua một lớp kỹ thuật nào cả - đã hoàn toàn tự lực (và có thể, tình cờ) khám phá ra rằng sau khi mắc vào tivi thường một cái máy đơn

giàn nào đó mà ai cũng mua được, có thể thấy và nghe qua tường trong một khoảng cách khá xa. ...

Sự việc đã dẫn đến chỗ: hễ anh ta muốn biết bí mật của người láng giềng thì lần nào cũng phát hiện ra rằng Y đang ngồi trước tivi để, đến lượt mình, nhòm qua nhà X" (Văn nghệ, 8-4-1989).

Những đặc điểm của *tính tình thái chủ quan* được biểu hiện rõ ràng trong những văn bản truyện ngắn, tùy bút, bút ký trong đó thường được diễn đạt thái độ của tác giả (của người kể) đối với những biến cố được miêu tả. *Những câu đầu* cũng có thể dùng làm tiêu chí chỉ tính chất của tính tình thái chủ quan của văn bản. Ví dụ, truyện ngắn *Ông chú "đáng kính"* của Châu Quân Bắc (Văn nghệ, 29-4-1989) đã mở đầu như sau:

"Người ta bảo rằng con người dễ trở thành nô lệ cho những ham muốn của chính mình. Nhưng có khi nào ngập vào tình trạng đó rồi, người ta còn đủ tỉnh táo để thoát ra không? Tôi xin nêu dẫn chứng từ chính câu chuyện gia đình tôi, đúng hơn là từ chú tôi. Mà chú tôi ham muốn gì, các bạn có biết không? Ham mũ. Chuyện buồn lắm, nhưng vẫn phải kể".

b) Hướng dụng học của văn bản

Hướng dụng học của văn bản được minh họa rất rõ bằng những văn bản mà nội dung của chúng hướng vào giải quyết một *nhiệm vụ giao tiếp* nhất định. Được dùng làm tiêu chí của một kiểu dụng học của văn bản là *tính chất của toàn bộ văn bản*, cũng như sự có mặt trong văn bản *những câu thuộc một kiểu dụng học cụ thể*, mà nội dung của những câu này được tạo dựng nên bởi:

- Sự *xác nhận* sự kiện trong những giấy chứng nhận, những ghi chú, những thông báo ngắn trên báo...

Sự *hứa hẹn* trong những giấy cam đoan, những quy định, những lời hứa hẹn (trước cuộc bầu cử), những lời thề (chẳng hạn của quân đội), những lời tuyên thệ (khi nhậm chức)...

- Sự thúc đẩy đi đến hành động trong những quyết định, những mệnh lệnh, những huấn thị, những chỉ dẫn (sử dụng các loại máy móc, thiết bị), những quảng cáo...⁽¹⁾

Hơn nữa đoạn đầu của văn bản có một ý nghĩa đặc biệt đối với việc tạo dựng nên sự thống nhất dụng học của văn bản. Ví dụ một công điện bắt đầu như sau:

"Dịch rầy nâu phát sinh và gây hại trên lúa mùa, nay đã phát triển trên diện rộng lúa đông xuân ở các tỉnh đồng bằng sông Cửu Long, *phải có những biện pháp giải quyết dứt điểm*, nếu không sẽ ảnh hưởng xấu đến năng suất và sản lượng lúa đông xuân... Để bảo vệ tốt sản xuất, Chủ tịch HDBT yêu cầu:..."

Ở đây có một điểm đáng chú ý là: trong những văn bản nghệ thuật, những đặc trưng dụng học khác nhau tác động qua lại với nhau và phụ thuộc vào *khuynh hướng chức năng chung hơn* của văn bản, tức phụ thuộc vào *mục đích tác động thẩm mỹ* đến người đọc.

Sự thống nhất dụng học của văn bản nghệ thuật được minh họa không gì tốt bằng những phát biểu của chính nhà văn nói về tác phẩm của mình. Nguyễn Tuân đã kể lại: "Hồi tôi viết bài Nguyễn Văn Trỗi (*Điện cao thế Nguyễn Văn Trỗi cháy suốt một vòng trái đất*) tôi muốn tạo ra cái *résonance* (âm vang) toàn thế giới. Tôi phải ngồi hàng giờ trước quả địa cầu và bản đồ thế giới mà tưởng tượng". Và nhà văn giải thích: "Tôi cho tác phẩm phải tạo được cái không khí cho câu chuyện của mình. Không thì không có giá trị gì. Kinh nghiệm tạo không khí là phải có tri thức lịch sử, địa lý, tri thức về thiên nhiên, rồi dùng sức tưởng tượng mà dựng nên"⁽²⁾.

Khi một văn bản đã đạt được đến đích thì nó trở nên toàn vẹn,

(1) G.G.Póschéptxốp. *Sự phân tích kiến trúc cấu trúc tính của câu*. Kiev, Trường CDSP, 1971.

(2) Dẫn theo Nguyễn Đăng Mạnh. *Văn nghệ*, 11-8-1990.

hoàn chỉnh. Khi người viết, người nói thấy rằng điều viết ra, nói ra đã đạt được ý đồ giao tiếp của mình, ý định lời nói của mình thì người đó sẽ kết thúc văn bản.

2. Sự thống nhất chủ đề của văn bản

a) Đề tài và chủ đề

Chủ đề được tách thành *đề tài* và *chủ đề*. *Đề tài* chính là hiện thực được nói tới, tức yếu tố, đặc điểm, chi tiết của sự vật hiện tượng được miêu tả để đưa vào văn bản. *Chủ đề* chính là hệ thống ý kiến, cảm xúc đối với đề tài mà người viết biểu hiện một cách trực tiếp hay gián tiếp khi miêu tả, tự sự ⁽¹⁾.

b) Tính liên kết đề tài và liên kết chủ đề

Tính liên kết chủ đề được quyết định trước hết bởi *đối tượng được miêu tả* (đề tài) của văn bản. Một người, một sự vật, một tâm trạng... đều có các yếu tố hợp thành, các đặc điểm, tính thời gian, tính không gian. Một văn bản có liên kết là văn bản đề cập tới các yếu tố, các đặc điểm hợp thành đối tượng. Không thể đang miêu tả chưa xong một đối tượng này, bỗng nhiên vô cớ nhảy sang miêu tả một đối tượng khác. Đó là điểm thứ nhất. Điểm thứ hai là đối tượng được miêu tả cần được đặt trong một *thế giới phát ngôn* (hay hệ quy chiếu) nhất định mới có thể khẳng định được nó là đúng hay sai, hợp lý hay vô lý, hay hay dở. Thế giới phát ngôn là lĩnh vực nghệ thuật chấp nhận được cách nói: "Làn da tư duy và tìm cách biểu hiện", "khi cánh tay nới, khi cặp chân suy nghĩ, khi các ngón tay trò truyện với nhau không cần mọi thứ trung gian" ⁽²⁾. Thế giới phát ngôn là ảo tượng (trong truyện cổ tích, truyện truyền thuyết, truyện viễn tưởng...) cho phép những câu nói, chẳng hạn:

"Rồi Thống phụ úp gọn được anh con, bắt thành lão yêu hầu, trọc lóc

(1) (2) Đỗ Hữu Châu. Tài liệu bồi dưỡng giáo viên phổ thông cơ sở. Vụ giáo viên. H., 1993.

sợ, trụi xơ lông, vươn cổ ngẩng, ăn ri sắt, uống ri đồng 500 năm dưới Ngũ Hành Sơn... Trộm nghĩ: Dấu sao anh con cũng đã trải mấy nghìn tuổi... nức ra từ một hòn đá giữa trời đất, lại tu luyện đắc 72 phép thần thông, lại nhảy vào lò Bát quái của Lão Quân như đi chợ..."

(Hòa Vang. Nhân Sĩ)

Đối tượng còn cần được miêu tả theo một *điểm nhìn* (viễn cảnh) *nhất định*, từ một vị trí trong không gian, thời gian *nhất định*, theo thứ tự quan sát *nhất định*. Điểm nhìn trong miêu tả đối tượng phản ánh tư tưởng, tình cảm, thái độ, tâm trạng của người kể, miêu tả.

Một điểm cần chú ý là: Khi nói đến thế giới phát ngôn, khi nói đến điểm nhìn, thực chất là nói đến *những sự thay đổi* thế giới phát ngôn, nói đến *những sự thay đổi* điểm nhìn. Chính những sự thay đổi này đem đến cho người đọc những cảm nhận sâu xa, tinh tế về thực tế khách quan và về tâm tưởng chủ quan, chứa đựng trong tác phẩm nghệ thuật.

c) Những sự thể hiện khác nhau của tính liên kết đề tài và liên kết chủ đề

Sự thống nhất chủ đề được hình thành nên từ tính liên kết đề tài và tính liên kết chủ đề. Những tính liên kết này được *thể hiện khác nhau* ở các loại văn bản khác nhau. Nắm vững những sự thể hiện khác nhau này sẽ tạo ra khả năng khai thác những giá trị *phong cách*, giá trị *tu từ* (biểu cảm - cảm xúc) của tính liên kết chủ đề.

Sự *thiếu thống nhất chủ đề* có thể thấy trong những câu chuyện "con cà con kê", chuyện "dây cà ra dây muống". Người ta khi nói chuyện với nhau thường dễ nói từ chuyện nọ sợ chuyện kia, vì đối thoại phụ thuộc vào ý chí, sự suy nghĩ của nhiều người.

Có một loại văn bản, *hoàn toàn thiếu sự thống nhất chủ đề*, nghĩa là loại văn bản trong đó mỗi câu là một chủ đề riêng. Đó là

một số bài hát đồng dao của trẻ em.

Ví dụ: *Đòn gánh có mấu.*

Củ gấu có sừng.

Bánh chưng có lá.

Con cá có vây.

Ông thầy có sách.

Đào ngạch có dao.

Thợ rào có búa.

Vì thiếu sự thống nhất chủ đề nên liên kết hình thức ở đây rất mạnh (lập vần, lập đồng từ "có", lập mô hình câu). Loại văn bản này có chức năng rõ rệt là cung cấp vốn từ ngữ và cung cấp kiến thức (thể hiện ở từng câu) cho trẻ em.

Các nhà văn không hiếm khi sử dụng cách liệt kê những câu đối thoại thiếu sự thống nhất chủ đề làm một biện pháp tu từ. Để miêu tả cái không khí nhộn nhịp, khẩn trương, ồn ào của một cảnh phục vụ chiến dịch, Nguyễn Đình Thi đã sắp xếp cạnh nhau một loạt câu đối thoại:

- Ôtô đấy! Ôtô hai bánh của Việt Nam đấy!
- Mát quá sướng cả ruột.
- Mát đến tận tim phổi, ông bà ông vải ơi.
- Hòm gì mà nặng bỏ bố thế không biết!
- Bí mật, bí mật.
- Thôi hết đường nhựa rồi! Đường đất đây này.
- Bên kia có đường goòng anh em ạ
- Có cái xe goòng mà đấy nhì.
- Tối om om, đi đứng thế nào!
- Đường vào làng Chanh đây phải không đồng chí.
- Đi đi chứ, đứng lại làm gì như phỗng đá đấy!

- Có cầu cống gì không hả anh?
- Tuốt hơ rồi. Cách bốn cây có cái cầu gầy.
- Liệu có bằng cái cầu hòm qua không?
- Ào đi.
- Di chuyển dân công này về bu cháu tịt mắt một lửa dè dấy các cụ ạ.
- Anh phải gió chân với tay.
- Góm chị, nhờ một tí mà.
- Cái gì thế.
- Thôi thôi. Nhanh lên các anh chị ơi!"

(Xung kích)

Chính sự *thiếu thống nhất chủ đề*, sự thiếu mối liên quan giữa câu này với câu kia trong hai chục câu ngắn trên đây đã làm nên chất sống cho đoạn văn, đã làm toát lên cái tinh thần chịu đựng gian khổ, cái không khí lạc quan yêu đời không phải của một người mà là của một tập thể người, của tất cả những người dân công trong chiến dịch.

Đó là trong *đối thoại*, còn trong *độc thoại* thì văn bản *thiếu sự thống nhất chủ đề* cũng có thể gặp trong những trường hợp nhà văn cố ý tạo ra một *hình thức hấp dẫn độc đáo* bằng cách cố ý thông báo nhiều chuyện khác nhau dưới một hình thức chung, cố ý móc nối chúng với nhau qua những mắt xích liên tưởng. Ví dụ dưới đây rõ ràng là có bốn chủ đề con khác nhau, tuy chúng vẫn có liên kết hình thức với nhau.

"Lúc này tôi đang viết trong một ngôi nhà nhỏ trên những cồn cát ở vịnh Riga. Trong phòng bên, một con người vui tính đang đọc to những vần thơ của mình. Đó là nhà thơ Immemanixơ người Lát-vi-a. Anh vận chiếc áo len màu đỏ.

Ở Anma Ata trước chiến tranh, đạo diễn Äydenxtanh đã từng mặc một chiếc áo len như thế. Nhà thơ Lugópxkôi lúc ấy đang viết một trường

ca trong đó có một chương nói về Áydenxtanh. Trong bài thơ có tả những chiếc mặt nạ Mèhicô treo trong phòng Áydenxtanh. Ông mang chúng về sau chuyến đi Trung Mỹ.

Nói chung toàn bộ lịch sử xâm chiếm châu Mỹ là lịch sử đấu cang của loài người. Cần phải đặt tên cho nó như vậy. Cái tên "sự đấu cang" thực là hay cho một cuốn tiểu thuyết lịch sử. Nó sẽ kêu như một cái tát.

Ôi, những cuộc tìm kiếm đầu đề cực nhọc, thường xuyên. Nghĩ ra đầu đề là một cái tài riêng. Có những người viết hay nhưng lại không biết đặt tên cho tác phẩm của mình. Và ngược lại.

(Theo Pauxtópki. *Bông hồng vàng*)

Trên đây là trường hợp sử dụng một hình thức kết cấu *độc đáo*. Còn nhìn chung để đảm bảo hiệu quả cao của tác động thẩm mỹ trong tác phẩm văn chương, người viết luôn tìm cách *biểu hiện ý kiến, cảm xúc một cách gián tiếp ngay khi tái hiện sự vật hiện tượng* bằng các từ ngữ nằm trong cụm từ hay câu ứng với các chi tiết. Người viết thường *lựa chọn* những chi tiết nào *phục vụ tốt nhất cho sự thể hiện chủ đề*. Ví dụ trong truyện ngắn *Lời than của bà Trưng Trắc* của Nguyễn Ái Quốc, các chi tiết của đêm tối được lựa chọn là: "đêm tối", "mưa", "trăng", "mái lều tranh", "cây", "gió". Những từ ngữ thể hiện cái nhìn và cảm xúc của người viết là: "quần quai", "dầm dề", "vàng vọt", "kinh rợn", "cánh tay ma quái", "vặn vẹo", "quắt", "nức nở". Những từ ngữ này phù hợp với nhau và phù hợp với hướng chung của truyện là dựng nên cơn ác mộng của vua Khải Định: Đêm tối được miêu tả như một sinh vật quái đản vây quần lấy tên vua vô sỉ nhất của triều Nguyễn trong giấc mơ khủng khiếp của hân ⁽¹⁾.

Cách biểu hiện ý kiến cảm xúc một cách gián tiếp ngay khi tái hiện sự vật, hiện tượng bằng từ ngữ như trên có thể thấy trong thể loại *thơ biểu hiện*. Ở đây những chi tiết của hiện thực được đưa vào

(1) Ví dụ mượn của Đỗ Hữu Châu.

tác phẩm một cách có ý thức, có chọn lọc, làm thành một thứ logic sự vật chặt chẽ. Nhà thơ Đoàn Văn Cừ đã đưa vào thơ tất cả những cảnh sắc, hình ảnh, phong tục, tập quán, sinh hoạt, nề nếp của vùng nông thôn quê hương. Và ông thực hiện việc ghi chép bằng một lối viết rất chân thật⁽¹⁾. Đây là bữa cơm quê:

Cơm ngày hai bữa dọn bên hè

Mâm gỗ, môi dừa, dưa mọt tre

Gạo đỏ, cà thơm, vừng giã mặn

Chè tươi nấu đặc nước vàng hoe

Bữa cơm quê này ứng với hệ quy chiếu là "bữa cơm quê thực". Sự lựa chọn các chi tiết phải phù hợp với hệ quy chiếu đó. Đúng như vậy: mâm gỗ là "mâm gỗ thực", môi dừa là "môi dừa thực", rồi dưa, gạo, cà, vừng, chè tươi... đều là thực. Qua những nét tả thực, sinh động, nhiều màu sắc đó, được thể hiện bức tranh một vùng nông thôn giản dị, tươi vui, trong sáng, thật là thân thiết.

Song có những bài thơ mà nội dung của nó về hình thức có thể phù hợp với một vài hệ quy chiếu khác nhau. Đó là những bài thơ thuộc thể loại *thơ phúng dụ*. Ví dụ bài *Bánh trôi nước* của Hồ Xuân Hương ứng với hai hệ quy chiếu: "bánh trôi thực" và "thân phận người phụ nữ". Bài *Vịnh ông nghè* của Nguyễn Khuyến phù hợp với "ông nghè đồ chơi bằng giấy" và cả với "các ông tiến sĩ thật ngoài đời thời kỳ nho học suy tàn". Trong những trường hợp này sự lựa chọn các chi tiết phải phù hợp với cả hai hệ quy chiếu. Bánh trôi có nhiều đặc điểm nhưng Hồ Xuân Hương đã chọn "trắng", "tròn", "rán", "nát"... để có thể nói đến cả thân phận người phụ nữ...⁽²⁾

Khác với hai thể loại thơ nói trên, trong thể loại *thơ cảm xúc*, những chi tiết của hiện thực được đưa vào tác phẩm một cách tùy hứng, tự nhiên, không có sự chọn lọc, không làm thành một thứ

1) Ngọc Chung Tử. *Đọc tuyển tập Đoàn Văn Cừ*. Văn nghệ 12-12-1992.

2) Ví dụ phân tích của Đỗ Hữu Châu

"logic sự vật" gì chặt chẽ. Bởi vì ở đây mạch cảm xúc là cái quyết định. Hoàng Cầm có kể lại trường hợp sáng tác bài *Bên kia sông Đuống*:

"Đột nhiên, như từ thôn xóm nào xa, vang vọng ngay bên tai tôi một giọng như hát, như than thở, như ru em, một giọng phụ nữ trong trẻo, nghe rõ mồn một, nhưng lại như nghe từ lúc tôi còn thơ dại:

Em ơi buồn làm chi

Anh đưa em về sông Đuống

Ngày xưa... cát trắng phẳng lì

... Đúng nghe những lời vang vọng từ đâu ấy, tôi vội vàng ghi ngay, rất nhanh, sợ nó tan biến mất... thế là tôi viết tiếp ngay những lời đang tuôn ra trong lòng mình... Có lẽ tôi không được ngừng bút một phút nào hay sao ấy, mặc dầu về sau đọc lại mới nhận ra đoạn này đoạn khác có vẻ như bố cục, chữ thực ra trong khoảnh khắc đạt dào ấy, tôi không bố cục gì, không định ý gì, không cấu tứ gì cả, đến từ ngữ cũng tự nhiên bật ra theo dòng chảy cảm xúc, không một phút nào ngẫm nghĩ, lựa chọn, cân nhắc câu thơ:

... một dòng lấp lánh

nằm nghiêng nghiêng trong kháng chiến trường kỳ...

(Hoàng Cầm. Tôi viết "*Bên kia sông Đuống*".

Văn nghệ, 4-7-1992)

Mạch cảm xúc là cái quyết định như vậy, cho nên đối với *thơ trữ tình* không nên đi tìm cái "logic sự vật" mà nên đi tìm cái "logic của từng cảm xúc bộ phận", mỗi *cảm xúc bộ phận* đó sẽ hợp lại thành cái *cảm xúc chung* của cả bài thơ. Trong bài *Tràng giang* của Huy Cận những chi tiết hiện thực đó là: con sông, chiếc thuyền, dãy núi, tiếng chợ chiều... Trong bài *Đáy thôn Vĩ Giã* - đó là: thôn Vĩ, nắng, hàng cau, gió, mây, hoa bắp, áo trắng... Những chi tiết trên đây có giá trị nghệ thuật ở chỗ chúng chủ yếu giúp cho sự thể hiện của những cảm xúc, của mạch cảm xúc. "Trong nhiều bài thơ thể loại này, chi tiết hiện thực dường như là những cái đinh, cái móc để tác

giả treo vào đó cảm xúc của mình (1).

Trong thơ những *chi tiết* chủ yếu giúp cho sự thể hiện cảm xúc như vậy. Còn trong văn xuôi nghệ thuật mà chỉ có những *chi tiết* không thôi thì chưa đủ. Để thực hiện được tính liên kết chủ đề, cần đặc biệt chú ý đến cái *khung cảnh*, cái *phông* của câu chuyện. Có lần trong một cuộc phỏng vấn, nhà văn Ma Văn Kháng đã nói: "Tôi có cái tật, cái thú chơi văn chương, là truyện nào (dù ngắn, dài) cũng có cái khung cảnh, cái phông của nó. *Ngẫu sự* là tiết mưa mùa thu, *Heo may gió lộng* là cơn gió chuyển mùa, *Mưa mùa hạ* là con dê, *Mùa lá rụng trong vườn* là khu vườn gia đình. Còn bây giờ *Đám cưới không có giấy giá thú* là văn cảnh trường ốc với tiếng trống trường, phấn trắng, bảng đen và hoa phượng đỏ. Chúng vừa là nội dung vừa là đường viền, là cảm hứng thẩm mỹ của câu chuyện. Không mới mẻ gì, nhưng là thói quen yêu thích của tôi" (1).

Giá trị thẩm mỹ của cái khung cảnh "vừa là nội dung vừa là đường viền" của câu chuyện trên đây có thể thấy rõ, ví dụ trong một truyện ngắn của Nguyễn Minh Châu: *Mảnh trăng cuối rừng*. "Mảnh trăng khuyết đứng yên ở cuối trời như một mảnh bạc", "Khung cửa xe phía cô gái ngồi, lồng lộng đầy bóng trăng", "Trăng sáng soi thẳng vào khuôn mặt Nguyệt làm cho khuôn mặt tươi mát ngời lên vẻ đẹp lạ thường". Nếu mất đi cái ánh trăng mờ hồ, huyền ảo này thì truyện ngắn đó cơ hồ mất hết cả không khí, cả khung cảnh và sự gợi cảm đầy chất thơ, *mọi chi tiết*, và *câu chuyện tình* của họ sẽ trở nên rõ ràng một cách nhạt nhẽo, không sao có thể bay bổng lên được.

3. Chức năng liên kết của quan hệ lôgic và của quan hệ ngữ nghĩa

a) Quan hệ lôgic và quan hệ ngữ nghĩa

Liên kết lôgic là phương diện thứ hai cũng thường được nói tới

(1) Đỗ Hữu Châu. *Ngữ pháp văn bản*. Tài liệu bồi dưỡng giáo viên phổ thông cơ sở. Vụ giáo viên. H., 1993.

(1) Dẫn theo Văn Chính. *Văn nghệ*. tháng 9-1993.

của quan hệ nội dung.

Trước hết cần phân biệt quan hệ logic với quan hệ ngữ nghĩa khách quan.

Logic là phạm trù của tư duy, của nhận thức có tính khách quan. Những cái thuộc về logic có thể và phải được đánh giá hoặc đúng hoặc sai, tức đánh giá theo tiêu chuẩn chân-ngụy. Trong logic có các đơn vị (phạm trù, khái niệm), các thao tác (phân tích, tổng hợp, so sánh), các quy tắc (quy nạp, diễn dịch), các luật (đồng nhất, mâu thuẫn, gạt bỏ cái thứ ba, lý do đầy đủ....). Các thao tác, các quy tắc, các luật logic là những cái thuộc bản logic, chúng là sự vận hành của năng lực tư duy của con người.

Còn *quan hệ ngữ nghĩa* là những quan hệ khách quan nhất định giữa các sự vật, hiện tượng trong hiện thực khách quan. Tuy nhiên có những quan hệ giữa sự vật, hiện tượng trong ngôn ngữ *trùng hợp* với quan hệ logic, và có cả những quan hệ giữa sự vật, hiện tượng trong ngôn ngữ *không trùng hợp* với quan hệ logic. Bởi vì trong ngôn ngữ có khá nhiều quan hệ đối với xã hội này thì chấp nhận được, đối với xã hội khác lại không. Chẳng hạn, câu nói "Con bò chậm chạp bước đi. Anh ta lạy hai lạy" đối với người Việt Nam là kỳ lạ và sẽ bị phê phán là thiếu logic, thiếu liên kết, nhưng đối với người Ấn Độ thuộc vùng có tôn giáo thờ bò thì lại rất bình thường, rất logic⁽¹⁾. Như vậy, ta thấy bên cạnh những quan hệ ngữ nghĩa *luôn luôn đúng*, đúng cho mọi xã hội, đúng cho loài người nói chung còn có những quan hệ ngữ nghĩa *chỉ đúng* đối với một nền văn hóa nhất định. Và chỉ có những quan hệ thứ nhất, những quan hệ *luôn luôn đúng* mới trở thành những quan hệ logic đích thực, thuần túy.

b) Chức năng liên kết của quan hệ logic và của quan hệ ngữ nghĩa

Muốn bảo đảm được *tính liên kết logic* của văn bản thì cần

(1) Xem Đỗ Hữu Châu. Tlđđ.

không những bảo đảm được *quan hệ logic đích thực*, thuần túy mà còn bảo đảm được *các loại hình quan hệ ngữ nghĩa*.

Sự vi phạm quan hệ logic đích thực thuần túy có thể được minh họa bằng những câu thơ dùng nhân hóa có tính chất bịa đặt, chẳng hạn:

- *Rừng xanh lấy núi làm chồng...*

Gió lấy mây trời em lấy thương binh...

- *Chồng thương binh với hoa thiên lý*

Cả hai đành em quý em yêu

Từ ngữ rất đẹp mà không có gì thật, không có gì đúng lý đúng tình. Gió sao lại lấy mây trời? Rừng xanh sao lại lấy núi làm chồng? Ví chồng thương binh với hoa thiên lý, đánh ngang hàng cả hai đành, rồi lại gọi chồng là bên kia, nói sao nhẹ tênh!

Các loại hình quan hệ ngữ nghĩa thường bao gồm: quan hệ *nội tại* (giữa đối tượng và các bộ phận hợp thành), quan hệ *chúng loại* (giữa đối tượng với các loại đối tượng khác), quan hệ *liên tưởng* (tiếp cận, đồng dạng, tương phản) với những vật tạo nên "môi trường" của đối tượng, quan hệ *văn hóa* giữa đối tượng và nền văn hóa, tín ngưỡng, tập quán...

Tất cả những quan hệ trên đây chi phối ngòi bút miêu tả lại bị điều khiển bởi *quan hệ giữa người viết với sự vật* từ vị trí, trật tự anh ta lựa chọn đến tư tưởng, tình cảm của anh ta.

Ví dụ dưới đây minh họa cho sự bảo đảm những mối quan hệ logic, ngữ nghĩa và cả chủ đề:

"Trên quảng trường Ba Đình lịch sử, lăng Bác uy nghi mà gần gũi. Cây và hoa khắp miền đất nước về đây tụ hội, đâm chồi, phô sắc và tỏa ngát hương thơm.

Ngay thềm lăng, mười tám cây vạn tuế tượng trưng cho một hàng quân danh dự đứng trang nghiêm. Những cây chò nâu của đất Tố từ Vĩnh Phú về sóng đôi suốt dọc đường Hùng Vương. Hướng chính lăng, cạnh

hàng đầu nước thẳng tắp, những đóa hoa ban đã nở lú đầu.

Sau lăng, những cảnh đào Tô Hiệu của Sơn La khỏe khoắn vươn lên, reo vui với nhành sứ đỏ của đồng bằng Nam Bộ. Và mai tứ quý, mai vàng miền Nam, song mai Đông Mỹ của thủ đô Hà Nội điểm xuyết những nụ tươi. Trên bậc tam cấp, hoa dạ hương chưa đơm bông nhưng hoa nhài trắng mịn, hoa mộc, hoa ngâu kết chùm đang tỏa hương ngào ngạt.

Cây và hoa của non sông gấm vóc đang dâng niềm tôn kính thiêng liêng theo đoàn người vào viếng Bác"

(Tập đọc lớp bốn - 1977)

Cả đoạn văn thấm đượm *tâm hồn và tình cảm* của người viết (lăng Bác *uy nghi mà gần gũi*, cây và hoa của non sông gấm vóc *đang dâng niềm tôn kính thiêng liêng* theo đoàn người vào viếng Bác...). Các quan hệ quy định lẫn nhau tiền giả định cho nhau được tôn trọng. Vì tôn trọng quan hệ *nội tại*, cần phải tuân theo nguyên tắc phân chia bộ phận (partologie) của sự vật, hiện tượng của lăng Bác. Mở đầu giới thiệu chung về lăng Bác. Sau đó lần lượt tả từng phần: thềm lăng, hướng chính lăng, sau lăng, trên bậc tam cấp... Quan hệ *liên tưởng* thấy rất rõ trong sự miêu tả những vật tạo nên "môi trường (quảng trường Ba Đình lịch sử, Cây và hoa về đây tụ hội, đâm chồi, phở sắc và tỏa ngát hương thơm. Quan hệ *văn hóa* được biểu hiện rõ trong sự miêu tả cây và hoa bên lăng, cây và hoa khắp miền đất nước, của non sông gấm vóc, về đây tụ hội, đang dâng niềm tôn kính thiêng liêng (mười tám cây vạn tuế tượng trưng cho một hàng quân danh dự đứng trang nghiêm; Những cây chò nâu của đất Tổ từ Vĩnh Phú... Những cảnh đào Tô Hiệu của Sơn La... Nhành sứ đỏ của đồng bằng Nam Bộ... mai tứ quý, mai vàng miền Nam, song mai Đông Mỹ của thủ đô Hà Nội...)

4. Chức năng liên kết của "hình tượng tác giả"

a) Hình tượng tác giả

Nếu tính đồng nhất của ý đồ, giao tiếp và sự thống nhất chủ đề

là đặc điểm của *tất cả* các kiểu văn bản thì cái cấu tạo nghĩa như "hình tượng tác giả" lại chỉ chủ yếu gắn với những văn bản đã được xây dựng theo kiểu *tự do*, đặc biệt với những văn bản *nghệ thuật*.

Khái niệm *hình tượng tác giả* đã được V.V. Vinôgơradôp đưa vào sử dụng trong ngôn ngữ học và nghiên cứu một cách chi tiết ⁽¹⁾. Ông xác định hình tượng tác giả là *lực kết dính* gắn chặt tất cả các phương tiện phong cách vào một hệ thống ngôn từ - nghệ thuật thống nhất.

Do đó cần phân giới những khái niệm sau đây: *nhà văn* là người đứng ngoài cấu trúc của tác phẩm nghệ thuật, thuộc vào thế giới của thực tế hiện thực. *Tác giả* hoặc hình tượng của nhà văn, trong tác phẩm đã cho, xuất hiện trong ý thức của người đọc như là hình tượng của người sáng tạo ra tác phẩm nghệ thuật vốn có thể khác rất xa với tác giả hiện thực (ví dụ Vũ Trọng Phụng, tác giả của *Số đỏ*), cũng có thể rất gần với tác giả hiện thực (ví dụ Nam Cao, tác giả của *Đôi mắt*). Tuy vậy, nhà văn và hình tượng tác giả không bao giờ có thể là đồng nhất với nhau, giống như đối tượng và hình tượng của nó nói chung không đồng nhất với nhau. Tác giả bao giờ cũng chiếm trong thế giới hình tượng của văn bản nghệ thuật những vị trí không gian - thời gian và bình giá - tư tưởng mà tác giả lựa chọn ⁽²⁾. Lời nói thật sự của tác giả diễn đạt trực tiếp và đầy đủ hình tượng tác giả, phản ánh lập trường của tác giả, những sự đánh giá và những cảm xúc của tác giả. Nhưng khi có *người kể chuyện* thay thế tác giả, ví dụ trong truyện ngắn *Lão Hạc* của Nam Cao, thì hình tượng tác giả biểu hiện trước hết thông qua hình tượng người kể. Sự biểu hiện các biến cố theo quan điểm người kể, người quan sát trực tiếp, xưng "tôi" có tác dụng nhấn mạnh giọng

(1) V.V. Vinôgơradôp. *Phong cách học. Lý thuyết lời nói thơ. Thi Pháp*. M., Nxb. VHLKH LX. 1963.

(2) K.N. Átarôva. G.A. Lexôkixô. *Ngữ nghĩa và cấu trúc tường thuật từ ngôi ba trong văn xuôi nghệ thuật*. Nxb. VHLKH LX. Ngành văn học và ngôn ngữ, 1976. Tập 35, số 4, tr. 50 và 1980. Tập 39, số 1, tr. 343.

điều hiện thực và tô đậm cảnh được tái hiện:

"Lão cố làm ra vui vẻ. Nhưng trông lão cười như mếu và đôi mắt lão ầng ậng nước, tôi muốn ôm choàng lấy lão mà òa lên khóc...". Cũng có khi sự tường thuật đi từ ngôi thứ ba, nhưng có những căn cứ để khẳng định, sự có mặt của "người kể không rõ ràng" có giọng nói của mình, có cách đánh giá của mình, đó là sự xuất hiện của tính chất hội thoại chung của ngữ điệu, của cú pháp, của từ ngữ, vốn là thuộc tính của người kể. *Người kể không rõ ràng* rất gần với tác giả song vẫn có một số nét khác biệt như: sự tri giác trực tiếp và đầy cảm xúc, sự bình giá cởi mở, tự nhiên. Nhiều truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan có sự tường thuật như thế, chẳng hạn, truyện *Kép Tư Bền*:

"Một hồi chuông vừa dứt. Màn kéo lên. Một tràng vỗ tay đôm đốp như pháo nổ để hoan nghênh ông chúa khôi hài. Anh Tư Bền lững thững bước ra, cúi đầu chào, rồi đứng thẩn người ra như phỗng đến một lúc. Tiếng reo, tiếng hò, tiếng vỗ tay lại làm dữ hơn trước! Mà khán quan thấy anh ăn mặc ngộ nghĩnh, cái mồm bôi nhọ nhem, thì ai mà nhin cười được! Càng thấy anh đứng yên, họ càng được ngắm, và càng cho là anh muốn pha trò như thế, nên càng cười già.

Ác thật! Vai anh Tư Bền đóng hôm ấy cứ luôn luôn phải ở sân khấu. Nhất là anh phải làm nhiều điệu bộ hơn mọi khi. Lắm lúc còn phải rặn ra mà cười ha ha".

Trong lời nói có sự tồn tại song song của hai dạng nói của chính tác giả và cả của *người kể ẩn mình*.

b) Chức năng liên kết của hình tượng tác giả.

Chức năng liên kết của hình tượng tác giả được biểu hiện ở chỗ tất cả những phần riêng lẻ của văn bản đều hóa ra là được xuyên thám một nhân sinh quan và một thế giới quan vốn được thể hiện trong thái độ của tác giả đối với các nhân vật, đối với tính chất của xung đột, đối với hệ vấn đề... Cả những đặc trưng kết cấu của tác

phẩm cũng được xác định bởi hình tượng tác giả. Đó là những đặc trưng, như: mối tương quan giữa tường thuật và miêu tả, giữa lời nói độc thoại và lời nói đối thoại, sự khai triển cốt truyện, việc đưa vào văn bản những trữ tình ngoại đề khác nhau... Ví dụ:

"Tôi trở to đôi mắt ngạc nhiên. Hân thì thầm:

- Lão bảo có con chó nhà nào cứ đến vườn nhà lão... Lão định cho nó xơi một bữa. Nếu trúng, lão với tôi uống rượu.

Hỡi ôi, lão Hạc! Thì ra đến lúc cùng lão cũng có thể làm liều như ai hết. Con người đáng kính ấy bây giờ cũng theo gót Binh Tư để có ăn ư? Cuộc đời quả thật cứ mỗi ngày một thêm đáng buồn.

(Nam Cao. *Lão Hạc*)

Giá trị của hình tượng tác giả đã được L. N. Tônxtôi diễn đạt rất rõ: "Những người ít nhạy cảm với nghệ thuật thường nghĩ rằng tác phẩm nghệ thuật làm thành một nguyên khối là vì trong đó hành động là những nhân vật khác nhau, là vì tất cả được xây dựng trên cùng một nút thắt, hoặc là vì tác phẩm nghệ thuật miêu tả đời sống của một người. Điều đó không đúng. Điều đó chỉ có vẻ là như vậy, đối với người nào quan sát hời hợt. Chết xi măng gắn chặt mọi tác phẩm nghệ thuật thành một nguyên khối và từ đó làm sản sinh ra cái ảo giác là phản ánh đời sống, đó không phải là sự thống nhất của các nhân vật và các hoàn cảnh mà là sự thống nhất trong thái độ tinh thần đặc sắc của tác giả đối với đối tượng" ⁽¹⁾.

5. Vai trò liên kết của các kiểu đề xuất

Trong số các khái niệm cơ bản của phong cách học giải mã được I. V. Acnôn nghiên cứu, thú vị nhất - đứng ở quan điểm tham gia vào việc tạo lập ra tính toàn vẹn của văn bản - là nhóm các hiện tượng được liên kết lại bởi một tên gọi chung là *đề xuất* (foregrounding). Trong phong cách học giải mã đề xuất được hiểu

(1) L. N. Tônxtôi. *Lời tựa cho các tác phẩm của G. de Môpaxăng*. Tuyển tập. M., Nxb. Văn học Quốc gia, 1951, tr. 18-19.

là "những phương thức tổ chức hình thức của văn bản tập trung sự chú ý của độc giả vào những yếu tố thông báo nhất định và thiết lập những quan hệ thích hợp về ngữ nghĩa giữa các yếu tố của một cấp độ đã cho, hoặc thông thường hơn, của các cấp độ ⁽¹⁾".

Các kiểu đề xuất cơ bản gồm có:

- vị trí mạnh
- nối tiếp
- hội tụ
- sự chờ đợi bị hụt hẫng...

Chức năng liên kết của các kiểu đề xuất bị quy định ở chỗ, hoạt động của chúng được biểu hiện trên mảnh cắt lớn của văn bản, hoặc trong khuôn khổ của cả văn bản. Những biện pháp đề xuất làm cho sự chú ý của độc giả dừng lại ở những yếu tố của văn bản có giá trị lớn về nghĩa, và do đó giúp độc giả phát hiện ra những liên hệ tồn tại trong văn bản và tri giác văn bản như là một chỉnh thể ⁽²⁾.

a) Các vị trí mạnh

Nói về vai trò liên kết của các kiểu đề xuất khác nhau, ở đây, trước hết chúng ta hãy ghi nhận tính chất đặc biệt quan trọng của những mối liên hệ có tính chất liên tưởng về nghĩa, được xác lập giữa các vị trí mạnh của văn bản (giữa đầu đề, đề từ, mở đầu và kết thúc) mà không chỉ riêng đối với những văn bản thi ca mà cả đối với những kiểu văn bản khác.

Ví dụ truyện ngắn *Mảnh trăng cuối rừng* của Nguyễn Minh

(1) I. V. Acnôn. *Phong cách học tiếng Anh hiện đại*. Phong cách học giải mã. xb. lần thứ hai. L., Giáo dục. 1981. tr. 41.

(2) I. V. Acnôn. *Giải thích văn bản như là xác lập thứ bậc các bộ phận của nó*. Trong cuốn: *Ngôn ngữ học và hệ phương pháp trong trường Cao đẳng*. Tuyển tập các công trình khoa học của Viện Sư phạm Ngoại ngữ Quốc gia Mạc Tư Khoa. 1977, Tập 7. tr. 106.

Châu đã có một cái tên không thể nào khác được, không thể nào đúng hơn. Đọc vào chuyện mới càng thấy là tác giả đã tìm cho truyện một cái đầu đề thích đáng. Ánh trăng quả đã tạo ra một không gian riêng bao bọc lấy câu chuyện. Trăng đã có trên bầu trời đêm ấy từ lúc đầu hôm: "Hôm nay đầu tháng. Từ đầu hôm tôi vẫn đi dưới ánh trăng mà không biết". Trên cao, chiếm lĩnh cả bầu trời đêm là mảnh trăng bạc và ánh sáng của nó tỏa ra trong vát: "Mảnh trăng khuyết đứng yên ở cuối trời, sáng trong như một mảnh bạc". Ánh trăng từ bên ngoài đã nhập vào trong cửa xe và hòa với hình ảnh cô gái: "Khung cửa xe phía cô gái ngồi, lồng lộng đầy bóng trăng", đến nỗi "từng sợi tóc của cô cũng sáng lên". "Trăng sáng soi thẳng vào khuôn mặt Nguyệt làm cho khuôn mặt tươi mát ngồi lên vẻ đẹp lạ thường" ⁽¹⁾.

Nếu mất đi cái ánh trăng mơ hồ, huyền ảo đó thì truyện ngắn này có lẽ sẽ mất hết cả không khí và sự gợi cảm đầy thơ mộng. Mọi chi tiết, các nhân vật và câu chuyện tình vẫn còn đó, nhưng sẽ trở nên nhạt nhẽo. Rõ ràng sự liên tưởng đến "trăng" qua đầu đề, qua đoạn mở đầu và phát triển của truyện đã làm cho người đọc sống trong một không khí bao bọc lấy câu chuyện.

b) Hội tụ

Hội tụ (convergence) là sự tập trung các phương tiện tu từ để cùng diễn đạt một mô típ, một tâm trạng hoặc tình cảm, nếu mô típ, tâm trạng, tình cảm đó có một ý nghĩa quan trọng đối với toàn thể. Sự dư thừa của các phương tiện như vậy có tác dụng tập trung ấn tượng, tăng cường ấn tượng ⁽²⁾.

Khi phân tích những câu thơ rất hay của Tố Hữu:

(1) Nguyễn Văn Long. Tlđđ.

(2) M. Riphate. *Tiêu chuẩn phân tích tu từ học*. Thế giới. Tập 15. 1959; P. Phaolo. *Khảo luận về phong cách và ngôn ngữ*. Luân Đôn. 1966, tr. 23; J. V. Ácnôn. *Phong cách học tiếng Anh*. Phong cách học giải mã. L., Giáo dục. 1973, tr. 35.

Tôi lại về quê mẹ nuôi xưa
Một buổi trưa nắng dài bãi cát
Gió lộng xôn xao, sóng biển du đưa
Mát rượi lòng ta ngân nga tiếng hát

(Mẹ Tom)

Đỗ Hữu Châu đã nhận xét rất đúng là: sự hài hòa về nội dung không những chỉ nằm trong từ ngữ mà còn lôi kéo cả nhịp thơ, nhạc thơ, cả kết cấu cú pháp. Và từ góc độ từ vựng, gọi đó là một thứ "cộng hưởng ngữ nghĩa" tràn ngập tất cả các thủ đoạn ngôn ngữ:

"Sự mệnh mông của kỷ niệm (xưa) được trải ra trong sự mệnh mông của không gian duyên hải (dài, bãi, gió lộng) được lồng trong sự kéo dài của âm thanh (xôn xao, ngân nga); nhịp bồi hồi như những gợn sóng nhỏ của cảm xúc được gửi trong nhịp dao động đều đặn của âm thanh (xôn xao, ngân nga), của sóng biển (đưa đưa); ngay cả đến một cảm giác, xúc giác dường như cũng có tính không gian, thời gian tương tự: "mát rượi". Được đặt trong cấu trúc nhịp thơ đều đặn (3/4; 3/4; 4/4) thêm những dấu luyện bằng vần bất thường, phong phú: xưa/trưa/đưa; ta/nga; cát/hát) các từ ngữ đã tạo nên một sự hài hòa hiếm có về ngữ nghĩa diễn tả được vừa cảnh thiên nhiên, lòng người và xúc động" ⁽¹⁾.

Đây là một ví dụ phân tích rất đạt tác dụng tăng cường ấn tượng (ở đây là ấn tượng về tâm trạng bồi hồi xúc động của một người về thăm chốn cũ, nơi đã nuôi mình, bảo vệ mình trong cách mạng) của những phương tiện tu từ thuộc các cấp độ khác nhau (từ vựng, ngữ nghĩa, cú pháp, ngữ âm) trong việc tham gia thực hiện một chức năng tu từ học thống nhất của *hội tụ*. Khi phát hiện và phân tích được các điểm hội tụ như thế trong văn bản, người đọc đã nắm được cái "thần" của văn bản, đã tri giác được văn bản trong tính chính thể của nó.

(1) Đỗ Hữu Châu. *Trường từ vựng ngữ nghĩa và việc dùng từ ngữ trong tác phẩm nghệ thuật*. Ngôn ngữ, 1974, Số 3, tr. 52.

c) Nối tiếp

Nối tiếp (coupling) là một khái niệm được X. Lêvin đưa ra trong nghiên cứu của ông về thơ ca ⁽¹⁾.

Khái niệm này đi từ việc *giải mã* ở cấp độ ý nghĩa của *các hình thức riêng lẻ* của các hình thái đến việc phát hiện ra cấu trúc và nghĩa của *cái toàn thể*, cho phép khái quát hóa những mảnh đoạn lớn của *cái toàn thể*, và cuối cùng phát hiện ra tính chất và bản thể của *sự thống nhất* giữa hình thức và nội dung.

Nối tiếp chính là biểu hiện của *sự giống nhau* giữa các yếu tố chiếm các vị trí giống nhau, chính là biểu hiện của *sự toàn vẹn* của văn bản. Nối tiếp có thể thấy ở bất kỳ cấp nào, ở bất kỳ mảnh cắt nào. Nối tiếp của *các yếu tố* có thể là về ngữ âm, về cấu trúc hoặc về ngữ nghĩa. Nối tiếp của *các vị trí* có thể có bản chất cú pháp hoặc có thể dựa trên vị trí của dòng lời nói hoặc trên vị trí trong cấu trúc của câu thơ.

Sự giống nhau *về ngữ âm* được diễn đạt trong các vần thơ, trong âm luật, trong phép điệp, trong các vần thông, trong cách dùng từ tương tự. Sự giống nhau *về cấu trúc* được diễn đạt trong sự giống nhau của cấu tạo hình thái hoặc cấu tạo cú pháp. Còn sự giống nhau *về ngữ nghĩa* - thì trong cách sử dụng các từ đồng nghĩa (đồng nghĩa thông dụng hoặc đồng nghĩa hoàn cảnh), các từ phản nghĩa, các từ có cùng từ căn, hoặc các từ cùng trường chủ đề.

Khi áp đặt những hạn chế trong khả năng kết hợp của các từ, nối tiếp góp phần vào *tính cân đối* và *tính dễ nhớ* của văn bản.

Để minh họa cho nối tiếp, dưới đây dẫn một số khổ thơ trong bài *Núi đôi* của Vũ Cao.

(1) Đỗ Hữu Châu. *Trường từ vựng ngữ nghĩa và việc dùng từ ngữ trong tác phẩm nghệ thuật*. Ngôn ngữ. H., 1974. Số 3, tr. 52.

(2) Xamuen Lêvin. *Các cấu trúc ngôn ngữ học trong thi ca*. Mốtông. S. Gơravenhagơ. 1982. tr. 9, 30-41, 49-50.

Bảy năm về trước, em mười bảy
Anh mới đôi mươi, trẻ nhất làng
Xuân Dục, Đoài Đông hai cánh lúa
Bữa thì em tới, bữa anh sang.
Lối ta đi giữa hai sườn núi
Đôi ngọn nên làng gọi núi Đôi.
Em vẫn đùa anh: Sao khéo thế
Núi chồng núi vợ đứng sòng đôi!

...

Anh ngược nhìn lên hai dốc núi
Hàng thông, bờ cỏ con đường quen
Nắng lụi bóng đứng mờ bóng khói
Núi vẫn đôi mà anh mất em!

...

Anh đi bộ đội sao trên mũ
Mãi mãi là sao sáng dẫn đường
Em sẽ là hoa trên đỉnh núi
Bốn mùa thơm mãi cánh hoa thơm.

Bài thơ có cả một loạt nối tiếp mà trong cách hiểu truyền thống ta gọi là *phản ngữ* và *kiến trúc sòng đôi*. Phản ngữ là sự đối lập gay gắt giữa các khái niệm và giữa các hình tượng tạo ra tương phản. Kiến trúc sòng đôi là những kiến trúc tương tự về cú pháp.

Trong hai dòng thơ đầu nối tiếp được trình bày bằng *em mười bảy* và *anh mới đôi mươi* vốn được cấu tạo giống nhau. Chúng tương đương về mặt vị trí: đều có kết cấu Chủ - Vị. Tính tương đương về mặt ngữ nghĩa và mặt ngữ âm biểu hiện ở chỗ: *mười bảy* và *đôi mươi* đều là những số từ hai âm tiết; *em* đối với *anh*. Trong hai dòng tiếp (ba và bốn) *Xuân Dục* và *Đoài Đông* đối nhau. *Bữa*

thì anh tôi và bữa em sang là những kiến trúc sóng đôi... Trong khổ thơ thứ hai *Đôi ngọn đối với núi Đôi* (cùng với đảo trật tự từ), *Núi chồng* và *Núi vợ* là tương đương về mặt vị trí: cũng là Chủ ngữ cho vị ngữ *đứng sóng đôi*. Khổ thơ thứ ba (được trích ra trên đây) cùng với tám khổ thơ đi trước, và rõ ràng nhất cùng với hai khổ thơ đầu (trích trên đây) làm thành một sự đối chọi tu từ học: sự đối lập gay gắt giữa hai khái niệm, hình ảnh "còn" và "mất" (*Núi vẫn đôi mà anh mất em*). Sự đối lập này được hiện thực hóa trong những hình thức cú pháp không song hành nữa. Mỗi dòng thơ có một kiểu kiến trúc riêng: *Anh ngược nhìn lên hai dốc núi, Hàng thông bờ có con đường quen, Nắng lui bóng dưng mờ bóng khói...* Đối chọi trong dòng thơ cuối cùng đưa đến một sự cải biến về ngữ nghĩa: *Núi Đôi* không phải chỉ có nghĩa là núi có hai ngọn (*Đôi ngọn nên làng gọi núi Đôi*), mà giờ đây nó được hiểu chủ yếu, duy nhất là "khát vọng lúa đôi bấy nay nuôi nắng, ấp ủ" ⁽¹⁾, cái khát vọng đó nay đã bị cướp mất, vì em không còn nữa (... *mà anh mất em*). Cách hiểu lại "Núi vẫn đôi" là "khát vọng lúa đôi" ở dòng thơ cuối cùng làm ta liên tưởng trở lại những hình ảnh ở những khổ thơ trên và bổ sung thêm cho chúng một lượng nghĩa thẩm mỹ mới (mà lúc đầu ta mới chỉ mơ hồ cảm thấy). Những từ đối nhau: *anh - em, Xuân Dục - Đoài Đông, em tôi - anh sang, đôi mươi - mười bảy, núi chồng - núi vợ, sao sáng dẫn đường - hoa trên đỉnh núi, mãi mãi - bốn mùa...* cho đến những con số hai: *hai cánh lúa, hai sườn núi...* đều dường như có thêm cái nghĩa bổ sung: tình yêu đôi lứa + sắc thái buồn đau tê tái cố kìm giữ khi kể lại một kỷ niệm không thể phai mờ ⁽²⁾. Cái sắc thái tình cảm này đã nói lên rằng nhân vật người tường thuật xưng "anh" từ trước đến sau đều đứng ở một điểm nhìn duy nhất, một viễn cảnh (perspective) không thay đổi: bình tĩnh,

(1) Chu Văn Sơn. "Núi đôi" cấu tứ và siêu cấu tứ. Giáo dục và thời đại 11.1-1993.

(2) Như

chậm rãi kể lại ngọn ngành mối tình đã mất của mình với nỗi niềm đau xót còn nguyên vẹn, như mới ngày hôm qua đây thôi, và những tình cảm chân thật thấm đượm trong mỗi từ ngữ, kiến trúc câu đã làm mọi người xúc động khôn cùng... Đáng chú ý là đến khổ thơ cuối cùng của bài thơ (có trích trên đây) thì lại xuất hiện những kiến trúc sóng đôi: "mãi mãi là sao sáng dẫn đường" - "sẽ là hoa trên đỉnh núi, Bốn mùa thơm mãi cánh hoa thơm", khẳng định lại trong tâm tưởng cái khát vọng lứa đôi đó, cái tình yêu đôi lứa đó sẽ còn mãi mãi.

Như vậy là vần, điệu, tiết tấu của câu thơ 7 tiếng cổ điển không phải là bị cô lập mà có sự tương ứng, hòa hợp với tính chất cân đối của những yếu tố ngôn ngữ khác thuộc các cấp độ từ vựng, ngữ nghĩa, cú pháp, làm nên một kiểu đề xuất có giá trị: *nối tiếp*.

d) Hiệu quả của sự chờ đợi bị hụt hẫng

Một trong những nguyên tắc cơ bản trong sự hoạt động của các phương tiện tu từ là *hiệu quả của sự chờ đợi bị hụt hẫng*. Tính liên tục của lời nói, hoặc tính hình tuyến của nó có nghĩa là sự xuất hiện của mỗi yếu tố riêng biệt đã được yếu tố đi trước chuẩn bị cho, và bản thân nó lại chuẩn bị cho những yếu tố đi sau nó. Người đọc đã chờ đợi yếu tố đó và bắt buộc phải chờ đợi cả sự xuất hiện của những yếu tố khác nữa. Trong mối liên hệ như vậy, những bước chuyển từ một yếu tố này sang yếu tố khác ít được nhận biết: ý thức con người dường như chỉ lướt qua cái thông tin được tri giác. Tuy nhiên, nếu trong bối cảnh này lại xuất hiện những yếu tố có xác suất thấp thì sẽ sinh ra sự phá hoại tính liên tục, vốn tác động như một cú hích: cái không được chuẩn bị, cái bất ngờ sẽ tạo ra sự đối lập với tri giác, và việc khắc phục sự đối lập này đòi hỏi sự cố gắng từ phía người đọc và do đó ảnh hưởng mạnh hơn đến người đọc. "Sự kích thích xen kẽ tác động mạnh hơn sự diễn biến đều đặn,

đó là quy luật chung của kinh nghiệm" ⁽¹⁾. Trong phong cách học hiện đại nguyên tắc này đã được M. Riphate nghiên cứu. Ông đề nghị mô hình nguyên tắc sự chờ đợi bị hụt hẫng sau đây: "Trong chuỗi lời nói, tác nhân kích thích của hiệu quả tu từ - của tương phản - chỉ nằm trong những yếu tố có khả năng dự đoán thấp, đã được mã hóa trong một hoặc nhiều yếu tố hợp thành, trong bối cảnh của những yếu tố lập thành khác cấu tạo nên ngữ cảnh và tạo ra tương phản... khi nào tính hay biến đổi có thể giải thích thêm tại sao cùng một đơn vị ngôn ngữ học lại có được, làm biến đổi được, hoặc làm mất đi được hiệu quả tu từ, phụ thuộc vào vị trí của nó (cũng như tại sao không phải mọi sự di lệch khỏi chuẩn mực đều cho hiệu quả tu từ). Trên những yếu tố có khả năng dự đoán thấp, việc giải mã bị chậm lại, và điều này tập trung sự chú ý vào hình thức" ⁽²⁾.

Sự chờ đợi bị hụt hẫng dưới hình thức này hay hình thức khác, có trong mọi lĩnh vực nghệ thuật thuộc bất kỳ khuynh hướng nào, có cả trong ngôn ngữ ở bất kỳ cấp độ nào.

Trong từ vựng, đó có thể là những từ ít dùng: từ cổ, từ vay mượn, từ mới, từ có màu sắc từ vựng đặc trưng, từ trong chức năng cú pháp khác, thường, hoặc việc sử dụng ẩn dụ, nghịch ngữ v.v... Đó cũng có thể là những từ thuộc phong cách khác vốn được làm nổi bật lên trên cái nền phong cách đơn dạng.

Trong ví dụ dưới đây, sự bất ngờ xảy ra trên cấp độ ngữ nghĩa:

*Bát chúc ai ta chúc mấy lời,
Chúc cho khắp hết cả trên đời,
Vua quan sĩ tử người muôn nước,*

(1) B. Hórixotianxen. *Triết học của nghệ thuật*. "Hoa tâm xuân", 1911, tr. 259.

(2) M. Riphate. *Ngữ cảnh tu từ học*, *Từ*, t. 15, số 1, 4-1959, tr. 207-218 và *Từ*, t. 18, số 2, 8-1960, tr. 318 - 344, 336.

Sao được cho ra cái giống người.

(Tú Xương. Chúc Tết)

Nhân tố quan trọng là *tăng cường sự chờ đợi* trực tiếp trước sự xuất hiện của yếu tố có *khả năng dự đoán thấp*, tức tăng thêm *khả năng chỉnh lý* các yếu tố của ngũ cảnh. Từ đó nảy ra những sự phân bố các khả năng sắp xếp trước sau của các từ theo các tuyến có tính xác suất cao nhất và có tính xác suất thấp nhất.

Theo lý thuyết thông tin, mọi kênh liên lạc đều chứa đựng *nhiều* vốn có thể gây ra sự xuyên tạc tín hiệu hoặc làm mất tín hiệu. Để có thể tách được tín hiệu ra từ cái nền *nhiều*, cần đưa vào *những mã bổ sung*. Sự thay đổi cái *biểu đạt* theo truyền thống bằng cái *biểu đạt* theo hoàn cảnh, và việc đưa vào một *tín hiệu khác* so với *tín hiệu được chờ đợi*, sẽ bảo đảm ổn định *nhiều*, bảo vệ thông tin và giúp cho thông tin đi đến được với người nhận ⁽¹⁾.

Dưới đây là một ví dụ minh họa cho nguyên tắc cơ bản trong hoạt động của các phương tiện tu từ, tức hiệu quả của sự chờ đợi bị hụt hẫng.

Trong bài thơ *Cuối cùng em đã...* của Nguyễn Trọng Văn (đăng trong Văn nghệ ngày 16-5-1992) có bốn khổ thơ, khổ nào cũng có những câu được bắt đầu bằng *cụm từ liên kết* "Cuối cùng". Nếu kể cả cái đầu đề thì có tất cả mười hai lần điệp đầu câu:

Cuối cùng em đã lớn lên

Cuối cùng bác đã khêu đèn sáng. trắng

Cuối cùng thì lá cũng xanh

Rằng me chua chát xin dành chát chua

Cuối cùng hoa đã nở hoa

Cuối cùng trái ử trong vò lên men

(1) I. V. Acnôn. *Phong cách học tiếng Anh hiện đại*. Phong cách học giải mã. L. "Giáo dục", 1973. tr. 43-44.

*Cuối cùng gió đã mang tên
Ràng đem bão tố mà đèn phong ba*

*Cuối cùng em đã đi qua
Cuối cùng cỏ cũng thành bờ tóc tiên
Cuối cùng giọt nắng bừng lên
Ràng chìm còn biết hót tìm đến nhau*

*Cuối cùng em đã làm dâu
Cuối cùng anh lại đến sau ... Cuối cùng...*

Sự tập trung mười một câu đơn bắt đầu bằng "Cuối cùng" dùng để đề xuất, làm nổi bật lên ý tưởng cơ bản, hoặc chính xác hơn, tình cảm vui mừng, hân hỷ trước kết quả của một quá trình phát triển: em đã lớn lên, bác đã khêu đèn sáng trắng, lá cũng xanh, hoa đã nở, trái ú trong vò lên men, gió đã mang tên, em đã đi qua, cỏ cũng thành bờ tóc tiên, giọt nắng bừng lên, em đã làm dâu... Cái ý tưởng, tình cảm được lặp lại nhiều lần như thế khiến người đọc dễ quen và dễ dàng dự đoán rằng các câu cuối cùng của bài thơ cũng sẽ bắt đầu như thế với nội dung như thế. Nhưng thật bất ngờ vì hình thức biểu đạt thì không thay đổi mà nội dung thì đã khác: "Cuối cùng anh lại đến sau... Cuối cùng...". "Anh lại đến sau" nghĩa là anh chậm chân, bỏ lỡ cơ hội. Ba chấm lửng nói lên nhiều điều chần chán không phải là những tình cảm phấn khởi như trước. Đặc biệt bài thơ kết thúc bằng "Cuối cùng..." Có thể hiểu đây vẫn là từ liên kết (Trước hết..., sau đó..., cuối cùng..., Cuối cùng ≈, Cuối cùng anh thật không may mắn chút nào. Cuối cùng ai ngờ sự thế lại thay đổi bất ngờ... như vậy... Nhưng cũng có thể có cách hiểu khác, đây là một *tính từ* đồng nghĩa với "đến sau", "ở hẳn về cuối, sau đó là hết là chấm dứt": Cuối cùng anh lại đến sau, anh là người đến cuối cùng. Và hiểu như vậy thì "Cuối cùng..." là câu đặc biệt tính từ hình thành bằng biện pháp *tách biệt*, có giá trị biểu cảm - cảm xúc to lớn.

Bài thơ đã được phân tích trên đây cho một ví dụ khá tiêu biểu về *dạng tăng cường* của thủ pháp dẫn dắt sự chờ đợi đến chỗ bị hụt hẫng. Những ví dụ trong đó thủ pháp bao trùm toàn bộ văn bản, tổng hợp cả bài thơ thành một chỉnh thể như trên, không nhiều. Có thể gặp nhiều hơn là những ví dụ, trong đó thủ pháp xuất hiện dưới *dạng những thay đổi đột ngột* về lối gieo vần, về lối ngắt nhịp, về lối bắc cầu và trong cách sử dụng tập trung những phương tiện tu từ và biện pháp tu từ...

6. Chức năng liên kết của các phương tiện tu từ và biện pháp tu từ

Góp phần vào tính toàn vẹn của văn bản, vào sự thống nhất tu từ học của nó còn có sự tham gia của những *phương tiện tu từ và biện pháp tu từ* vốn có khả năng được hiện thực hóa đồng thời trong giới hạn của một *trích đoạn* riêng lẻ của văn bản, trong giới hạn của một *câu* và trong giới hạn của *toàn bộ văn bản* nói chung. Chức năng liên kết của chúng được biểu biểu hiện ở giá trị quan trọng trong việc phát triển cốt truyện, trong việc nêu đặc trưng của các nhân vật, trong việc phát hiện chủ đề trung tâm của tác phẩm nghệ thuật cũng như tác phẩm phi nghệ thuật.

Có thể lấy một ví dụ về cách dùng một trong những phương tiện tu từ ngữ nghĩa - ẩn dụ mở rộng - làm phương tiện tạo lập tính toàn vẹn của văn bản, nhờ sự phát triển "quay lại phía sau và nhìn về phía trước" của các thành tố trong ẩn dụ. Sự phát triển này được diễn đạt trong sự có mặt của các loại lặp khác nhau tương liên với từ "bão" và trong sự mở rộng ngữ nghĩa của hình tượng "bão táp" (sức mạnh quân đội ta).

"Không đâu. Gió nồm từ tám hướng đang bùng rạ. Một cơn bão đã đến. Lao vào Nam Lào, con thuyền "Việt Nam hóa chiến tranh" của Níchxơn đã lao vào trung tâm của một cơn bão lớn. Bão nổi lên ở Cha Ki, Lâm Tường, quật xé tiểu đoàn 21 "Lê dương bản xứ" và tiểu đoàn 6

"thiên thần mũ đỏ" ngày 13 tháng 2. Bảo quạt sang đỉnh cao 500, xoáy vun tiểu đoàn 39 "Lê dương bản xứ" ngày 20 tháng 2. Bảo dập xuống đồi 456, xé nát tiểu đoàn 3 và cuốn sạch cả bộ chỉ huy lữ đoàn 4 "thiên thần mũ đỏ"... Bảo vùi xác tiểu đoàn 2 "anh cả đỏ" trên đỉnh Phukeyio, hất tung xác tiểu đoàn 2 và sở chỉ huy trung đoàn 4 "anh cả đỏ" ở Phukhotom ngày 27-2... Bảo xoáy lốc trên ngọn 550 vùi luôn tất cả những khẩu pháo hạng nặng cùng với lữ đoàn "cọp biển mũ xanh" số 147... Bảo dồn gió thép về Bản Đông, chôn gọn lữ đoàn 1 "thiên thần mũ đỏ" và lữ đoàn đặc nhiệm "không cho một chiếc xe nào chạy thoát...".

(Báo Quân đội nhân dân, 9-4-1975)

Ấn dụ ban đầu, đơn giản nhất ("bảo táp" chỉ sức mạnh quân đội ta) chi phối các ấn dụ phát triển, mở rộng, được suy ra từ ấn dụ ban đầu, trong cách dùng các từ: gió, nén, hướng, trung tâm, nổi, quạt, xé, xoáy, cuốn, lốc, dồn, vùi, hất tung...

Dưới đây là một ví dụ khác về cách sử dụng một trong những biện pháp tu từ cú pháp - câu hỏi tu từ - làm phương tiện tạo lập tính toàn vẹn của văn bản, nhờ sự phát triển "lùi lại sau - tiến lên trước" của hình thức lập.

Trong truyện *Mảnh trăng cuối rừng* của Nguyễn Minh Châu, nhân vật - người kể chuyện đến phút cuối cùng vẫn không hết ngạc nhiên; ngỡ ngàng và tự hỏi:

"Qua bấy nhiêu năm tháng sống giữa cảnh bom đạn tàn phá những cái quý giá do chính bàn tay mình xây dựng nên, vậy mà Nguyệt vẫn không quên tôi sao? Trong tâm trí người con gái nhỏ bé, tình yêu và niềm tin mãnh liệt vào cuộc sống, cái sợi chỉ xanh óng ánh ấy, bao nhiêu bom đạn dội xuống, cũng không thể nào đứt, không thể nào tàn phá nổi ư?"

Câu hỏi ngạc nhiên ấy trong phần đầu câu chuyện đã một lần đặt ra khi anh lái xe chưa hề gặp cô gái; đến lúc này sau khi đã

gặp, biết khá nhiều về cô, mà câu hỏi vẫn cứ còn đó, vừa khẳng định lại vừa băn khoăn tìm câu trả lời, nó khiến cho độc giả càng phải vương vấn ⁽¹⁾. Sự vương vấn này chỉ có thể nảy sinh ra trên cơ sở cảm nhận văn bản nghệ thuật từ tính toàn vẹn của nó.

7. Sự thống nhất về kết cấu thể loại

Cuối cùng, tính toàn vẹn của văn bản bổ sung thêm cả một bộ các dấu hiệu đem đến cho độc giả cái khả năng xếp văn bản vào một phong cách chức năng cụ thể, một thể loại cụ thể, và do đó tiếp cận với văn bản như một tác phẩm đã hoàn chỉnh. Đó là sự thống nhất về kết cấu thể loại. Có thể dẫn ra một vài ví dụ:

Đặc điểm về kết cấu, về tu từ trong đoạn văn dưới đây là dấu hiệu giúp người đọc nhận ra đây là một văn bản báo thuộc thể loại *tiểu phẩm*:

Cấm hay không cấm

Cuối tháng 2-1991, phố Lí Nam Đế thấy biến cấm các xe đi ngược chiều từ cuối phố lên đầu phố. Đồng thời ở đường Phùng Hưng thì có biến ngược lại cấm các loại xe đi từ đầu phố xuống cuối phố:

Biển đã cấm nhưng các loại xe, kể cả ô tô vẫn xuôi ngược hai chiều tự do như không có chuyện gì. Cũng không có cảnh sát giao thông đến để làm nhiệm vụ hướng dẫn xe cộ thực hiện đi đúng tuyến đường.

Có người giải thích vui rằng họ cấm biển trước thế để mọi người "quen mắt", một lúc nào đó sẽ phạt một thế. Nhưng cũng có ý kiến khác cho rằng tại nhiều người đi đường vô tình hoặc cố tình không biết, vì thấy có ai nhắc nhở gì đâu.

Vậy thì đường này cấm hay không cấm?

Còn về chuyện cấm mà "đường ta ta cứ đi" kia thì lỗi tại ai, mong có quan hữu trách trả lời.

(Người xây dựng)

(1) Nguyễn Văn Long. *Vẽ đẹp "Mảnh trăng cuối rừng"*. Văn nghệ, 14-11-1992.

Tiểu phẩm thường có kết cấu như sau: phần thứ nhất kể và tả khách quan bằng một ngôn ngữ khách quan, trung hòa để tăng sức thuyết phục cho phần thứ hai là phần phát biểu, nhận xét, đánh giá bằng một ngôn ngữ diễn cảm, chứa đựng những màu sắc hài hước, châm biếm (đối với thói hư tật xấu trong xã hội) hoặc mỉa mai, đả kích (thường đối với kẻ thù của dân tộc). Trong tiểu phẩm trên tác giả trình bày trong phần thứ nhất (gồm hai đoạn đầu) cái mâu thuẫn trong thực tế khách quan giữa việc có biển cấm và việc không chấp hành luật lệ giao thông. Từ ngữ ở hai đoạn văn này là những yếu tố ngôn ngữ trung hòa được dùng để nêu một cách cụ thể, chính xác: tháng năm, địa điểm sự việc xảy ra. Phần thứ hai (gồm hai đoạn cuối) dùng nhiều yếu tố ngôn ngữ diễn cảm để nói lên tình cảm, thái độ chủ quan của người viết đối với sự việc đã nêu ở hai đoạn văn trên. Từ "vui" trong "giải thích vui" là tín hiệu báo trước sự xuất hiện của những tín hiệu diễn cảm, như: *quen mặt, phạt một thế, đường ta ta cứ đi*, và câu hỏi tu từ: *Vậy thì đường này cấm hay không cấm?* Thái độ phê phán nhẹ nhàng (nhờ những tín hiệu diễn cảm nói trên), mà sâu sắc, nghiêm túc (do cách diễn đạt thẳng thắn, trực tiếp: *Vậy thì đường này cấm hay không cấm, lỗi tại ai, mong cơ quan hữu trách trả lời*).

Đặc điểm về kết cấu, về tu từ trong đoạn văn dưới đây có thể là dấu hiệu giúp người đọc nhận ra đây là một văn bản *nghệ thuật* thuộc thể loại *hồi ký*. Tác giả vừa tả vừa kể (bằng một loạt dài những câu đặc biệt) để dựng nên những bức tranh biểu hiện ra từ trong quá khứ, vừa trữ tình (bằng câu đơn phát triển có nhiều thành phần đồng vị) để giải bày những ý nghĩ, tình cảm của mình:

"Về cổ kính của làng Giáy có vòng hàng rào gỗ vòng quanh và những

đêm vườn Giáy trữ tình thắm thiết. Suối Mường Hum đẹp đến huyền hoặc. Rừng Pômu lão đại trùng trùng đáng vóc đồ lực sĩ khu Seo Mí Ti. Ngọn Phan Xi Păng kiêu hùng. Và những khu ruộng bậc thang ở Sa Pa quấy động những đường nét bay bướm khi mùa xuân về. Con dốc ngựa ngực ở Thào Chư Phìa. Hương thơm bụi ngọt vị bánh đậu xanh như một ân thưởng cho kẻ bộ hành khó nhọc trên đường rừng Bản San. Mùa thảo quả say nồng in đậm trong ký ức mỗi mùa đông về khi tôi qua bản Khoang xa mù. Những mảnh nương đá nhuộm nắng mặt ong và đoàn thiếu nữ Mèo sáng choang vòng bạc tay run rít bọc vải đựng hạt giống vàng. Những phiên chợ Bắc Hà, Ximacai vừa sôi động phàm trần, vừa tao nhã thơ mộng. Tiếng súng thử chất chứa và tiếng chim họa mi luyến láy ngọt ngào. Khúc dân ca điệp lời thê thiết và câu chuyện cổ tích người hóa hổ như là tiếng nói của thời khuyết sử mung lung vọng về... Tất cả đều vọng về, đọng lại và hợp thành một bầu trời lung linh các vì tinh tú, quay vòng không ngớt trong ký ức tôi, khuấy động tâm hồn tôi, khiến tôi không biết bao lần ghen ngào trào nước mắt...

Tôi yêu xứ sở này bằng một tình yêu trai trẻ, vô cùng trong trẻo hồn nhiên và vụng dại. Phải, còn rất nhiều vụng dại, thơ ngây, ấu trĩ. Tôi đã hiểu lịch sử của đất nước qua trang sử địa phương và lần đầu tiên tôi nhận ra sự kính trọng là cần thiết biết nhường nào với mỗi bước tiến nhỏ của lịch sử. Thổ ty. Pháp. Nhật. Quốc dân đảng ta. Quốc dân đảng Tàu. Bao nhiêu lá cờ đã kéo lên rồi mất đi. Mỗi khúc ngoặt là biết bao hy sinh và biết bao lỗi lầm.

Cuộc sống đầy kịch tính ở ngay trong mỗi số phận trong những năm tháng dữ dội ấy. Và trong khi kính mộ những trang quá khứ huy hoàng, tôi muốn được chia sẻ với tất cả mọi người trong những ngày hiện tại..."

(Ma Văn Kháng. *Lao Cai những tháng năm
tập rèn*. Lao Cai. Xuân Quý Dậu, 1993)

B. TÍNH LIÊN KẾT CỦA VĂN BẢN

Trong khi xem xét tính liên kết của văn bản, chúng ta sẽ lần lượt đi từ liên kết phát ngôn, đến liên kết bố cục, liên kết hành vi và liên kết giữa từng phát ngôn với toàn văn bản.

1. Các loại liên kết

a) Liên kết phát ngôn

- Phát ngôn và văn cảnh

Không phải bao giờ các chuỗi ngôn từ cũng tách ra được thành hai thành phần : sự vật được nêu ra và điều thuyết minh về sự vật đó. Ví dụ khó có thể xác định chủ ngữ, vị ngữ (hay đề - thuyết) đối với mấy "câu" mở đầu truyện *Chí Phèo* của Nam Cao : "Cứ rượu xong là hắn chửi", "Có hề gì", "chắc nó trừ ra mình", "không ai lên tiếng cả", "tiếc thật", "tức chết đi được mất"... Chúng ta sẽ gọi những chuỗi ngôn từ, sản phẩm của các hành vi ngôn ngữ là *phát ngôn*. Trong văn bản sự liên kết liên câu phải hiểu là sự liên kết phát ngôn.

Nếu gọi những phát ngôn đi trước và đi sau phát ngôn đang xem xét là *văn cảnh* của nó thì phát ngôn bao giờ cũng nằm trong một văn cảnh nhất định.

Quan hệ của phát ngôn đang xem xét với những phát ngôn trước nó được gọi là *quan hệ hồi chỉ* (tiếng Pháp anaphorique). Quan hệ của phát ngôn đang xem xét với những phát ngôn sau nó được gọi là *quan hệ khứ chỉ* (tiếng Pháp cataphorique).

Quan hệ hồi chỉ và quan hệ khứ chỉ là những *quan hệ hướng ngoại*, tức hướng ra ngoài phát ngôn, có chức năng gắn phát ngôn đang xem xét vào các phát ngôn tạo thành văn bản. Không phải chỉ có các phát ngôn mà cả các *đoạn, mục, chương, phần...* cũng có những quan hệ hồi chỉ và khứ chỉ với các *đoạn, mục, chương, phần...* khác của văn bản.

- *Vị trí và chức năng của các phát ngôn trong văn bản*

Về vị trí và chức năng, các phát ngôn không giống nhau: Có phát ngôn *mở đầu*, có phát ngôn *kết thúc* cả văn bản (hoặc chỉ mở đầu, kết thúc một đoạn, một mục, một chương...). Có những phát ngôn *nam giữa* văn bản. Trong những phát ngôn này có những phát ngôn *chủ hướng* tức những phát ngôn mà nội dung của chúng trực tiếp quan hệ với hướng, với đích của văn bản. Có những phát ngôn *phụ thuộc*, hỗ trợ cho các phát ngôn chủ hướng. Ngoài ra còn có những phát ngôn có tính chất "*đưa đẩy*" nhằm củng cố quan hệ nói - nghe, tăng cường sự chú ý, nhắc nhở, giải thích để người nghe tiếp nhận dễ dàng điều mình nói ra.

- *Quan hệ của một phát ngôn với những phát ngôn chung quanh*

Bất cứ phát ngôn nào trong một văn bản cũng có những quan hệ với những phát ngôn trước và sau nó, tức có những quan hệ *hồi chỉ* (với những phát ngôn trước), và quan hệ *khứ chỉ* (với những phát ngôn sau).

Quan hệ *hồi chỉ* thường xuất hiện ở những phát ngôn giữa văn bản. Các phép liên kết, thế, lập, liên tưởng chủ yếu thực hiện quan hệ này. Cấu trúc đề - thuyết, phép tính lược cũng thực hiện quan hệ này. Ngoài ra các thành phần phụ (trạng ngữ không gian, thời gian v.v...), các phó từ (tức các yếu tố được coi là tình thái của vị ngữ) cũng có hiệu lực *hồi chỉ* khá mạnh. Có khi phương tiện liên tưởng đóng vai trò *hồi chỉ*. Ví dụ ở đoạn trích viết về *Văn chiêu hồn* của Hoài Thanh, các phát ngôn: "toàn những màu chết", "tiếng sương sa lác đác", "tiếng mưa khóc không thôi",... đều bình đẳng với nhau, tất cả nhằm làm rõ phát ngôn chủ hướng "một cõi dương âm đạm, một thế giới vắng lặng mênh mông".

Về nguyên tắc, các câu mở đầu văn bản thường không có yếu tố *hồi chỉ*. Song trong thực tế, đặc biệt ở các văn bản nghệ thuật không ít trường hợp tác giả dùng yếu tố *hồi chỉ* ngay ở phát ngôn mở đầu, dù trước đó không có phát ngôn nào cả. Ví dụ:

+ Dùng phép thế đại từ:

Hắn vừa đi vừa chửi.

(Nam cao. *Chí Phèo*)

+ Dùng từ chỉ xuất "ấy":

Vào một chiều trung tuần tháng giêng, chàng trai ấy lang thang trong những ngõ hẻm làng.

(Bùi Hiển. *Chiều sương*)

Đây là thủ pháp đặt người đọc vào tình thế, như tự mình đang chứng kiến diễn biến của sự việc đang kể trong tác phẩm.

Quan hệ *khứ chỉ* thường được biểu hiện trong các quán ngữ như: "sau đây", "dưới đây"... (Còn "trên đây", "trước đây"... là các yếu tố hồi chỉ). Yếu tố "một" với ý nghĩa không xác định một cái nào đó cũng có tính chất khứ chỉ. Ví dụ khi nghe: "Ngày xưa ở làng kia có một cô gái", ta biết rằng sẽ có những phát ngôn tiếp theo nói rõ về cô ấy.

Ý nghĩa của phát ngôn cũng mang sẵn tính khứ chỉ. Chính khả năng tạo ra sự chờ đợi khi nghe một phát ngôn khiến cho phát ngôn có tính chất khứ chỉ. Ví dụ đọc phát ngôn: "Mở đầu ra là cái nhìn rất bi thiết về cuộc đời", người đọc biết rằng sẽ có những phát ngôn cụ thể hóa, minh họa hoặc chứng minh cho nhận định đó.

Do tính hoàn chỉnh của văn bản, cho nên, nếu gặp một phát ngôn chưa làm cho văn bản hoàn chỉnh thì phát ngôn đó chắc chắn sẽ có giá trị khứ chỉ. Ví dụ nghe thấy luận cứ mà chưa có kết luận thì biết luận cứ đó sẽ khứ chỉ.

Như vậy có thể nói, phát ngôn kết thúc văn bản chỉ có chức năng hồi chỉ, không có chức năng khứ chỉ. Tuy nhiên vẫn có những kết luận mà gợi mở, đặc biệt trong những văn bản nghệ thuật, lời hết mà ý chưa hết.

b) Liên kết bố cục ⁽¹⁾

- Liên kết bố cục

Câu hoặc đơn vị trên câu không trực tiếp kết hợp với nhau thành văn bản. Chúng phải nằm trong một bộ phận nào đó của văn bản, và các bộ phận này lại kết hợp với nhau thành những đơn vị lớn hơn, cứ như vậy cho đến khi văn bản kết thúc. Nói tới *liên kết bố cục* là nói tới liên kết các bộ phận hợp thành để bảo đảm tính hoàn chỉnh của văn bản. Dấu hiệu của tính hoàn chỉnh về hình thức là dấu hiệu mở đầu và dấu hiệu kết thúc.

- Các mô hình bố cục

Các thể loại văn bản có các mô hình bố cục khác nhau. Trong tác phẩm văn học nhìn chung có thể có ba mô hình : bố cục thẳng, bố cục đồng thời và bố cục đồng hiện. Ví dụ về *bố cục thẳng*.

Bố cục tổng thể của *Truyện Kiều* gồm ba phần:

HỢP - gia đình cô Kiều và Kim Trọng được giới thiệu đồng thời,

LÍ - mười lăm năm lưu lạc của cuộc đời Kiều, và

HỢP - Kiều gặp lại gia đình, gặp lại chàng Kim.

Ví dụ về *bố cục đồng thời*:

Trong *Truyện Kiều*, tiếp theo sau đoạn Thúc Sinh từ giã Hoạn Thư lên đường trở lại Lâm Tri là đoạn Kiều bị bắt cóc đưa về nhà Hoạn Bà - hai sự kiện này diễn ra đồng thời.

Ví dụ về *bố cục đồng hiện*:

Trong truyện *Chí Phèo*, việc "hắn vừa đi vừa chửi" đến việc hán uống rượu với Tư Lãng, đến các sự cố "vườn chuối ven sông" hình như là cùng xảy ra một ngày; xen kẽ vào đó là "lịch sử" của hắn và lịch sử của Bá Kiến. Thế là quá khứ được dồn chứa vào một ngày

(1) Xem: Đỗ Hữu Châu. *Tài liệu bồi dưỡng giáo viên phổ thông cơ sở*. Vụ giáo viên. H., 1993.

"đồng hiện" với các sự kiện đưa anh Ohí và Bá Kiến đến kết thúc⁽¹⁾.

- *Mở đầu và kết thúc*

Bố cục dù theo mô hình nào thì vẫn phải có phần mở đầu và phần kết thúc.

Trong *hội thoại*, do kinh nghiệm, chúng ta có thể nhận ra mở đầu và kết thúc cho toàn cuộc hội thoại, cho từng đoạn thoại, thậm chí cho từng lời thoại. Ví dụ, một trong những cách kết thúc thông thường là đưa ra kết luận với quán ngữ "tóm lại".

Trong những văn bản thuộc các *phong cách khác nhau* đều có mở đầu và kết thúc.

Trong những văn bản *nghệ thuật cổ điển* cũng có mở đầu và kết thúc rõ rệt.

Trong những tác phẩm *văn học hiện đại* thì lối mở đầu và kết thúc có sự biến hóa tinh tế hơn.

c) *Liên kết hành vi* ⁽²⁾

- *Liên kết hành vi*

Một hành động thường có một tập hợp các thao tác, các hành vi riêng rẽ. Nói năng cũng thế, chúng ta thực hiện từng thao tác nói năng một. Thao tác nói năng được gọi là hành vi ngôn ngữ. Ngôn ngữ học hiện nay đã kể ra đến hàng trăm hành vi ngôn ngữ khác nhau : miêu tả, tự sự, khẳng định, bác bỏ, tán thành, phản đối, ra lệnh, xin, hứa hẹn, đe dọa, giải thích, trình bày, bình luận, chứng minh... đều là các hành vi ngôn ngữ đòi hỏi những cách phản hồi bằng ngôn ngữ đặc thù ở phía người nghe.

Nói tới liên kết hành vi là nói tới sự tương ứng giữa các hành vi ngôn ngữ mà người viết sử dụng trong văn bản.

- *Liên kết hành vi trong các phong cách chức năng*

(1)(2) Nhtr.

Trong *hội thoại hàng ngày* các hành vi ngôn ngữ của từng người phải tương ứng với nhau. Ví dụ khi ta hỏi người được hỏi phải trả lời. Khi ta đưa ra một yêu cầu, người nghe cũng phải có ý kiến bằng hành động, hoặc đưa ra lời từ chối hay lời chấp nhận. Liên kết giữa các hành vi trong hội thoại tạo nên *tính liên kết hội thoại*.

Trong văn bản cũng vậy. Liên kết giữa các hành vi mà người viết sử dụng trong văn bản cũng tạo nên thêm một dạng của liên kết : *tính liên kết hành vi ngôn ngữ trong văn bản*. Nó đòi hỏi việc sử dụng các hành vi phải đúng lúc, đúng chỗ, hành vi trước phải phù hợp với hành vi sau.

Đối với những văn bản hành chính, văn bản khoa học tính liên kết hành vi ngôn ngữ cũng cần được chú ý. Bởi vì nó không phải hoàn toàn đơn điệu như người ta tưởng.

Còn đối với những văn bản chính luận, báo, đặc biệt những văn bản nghệ thuật, thì vấn đề liên kết hành vi ngôn ngữ nổi lên hàng đầu. Bởi vì ở đây có nhiều hành vi ngôn ngữ, và tìm được sự tương ứng giữa những hành vi ngôn ngữ này sẽ phát hiện ra ý nghĩa sâu xa của toàn bộ tác phẩm.

d) Liên kết của phát ngôn với văn bản ⁽¹⁾

Liên kết của phát ngôn với văn bản được hiểu là sự phù hợp về mặt ngữ nghĩa của từng yếu tố tạo thành phát ngôn với chủ đề của toàn văn bản. Từng phát ngôn ngoài sự liên kết với phát ngôn trước và phát ngôn sau còn phải bảo đảm giữ vững quan hệ với toàn văn bản, tức giữ vững quan hệ với đề tài chủ đề, hướng và đích. Chính nhờ cái quan hệ toàn cục này mà, mặc dù có thể có những phát ngôn đi chệch khỏi đề tài văn bản vẫn không bị phá vỡ nếu sau đó có những phát ngôn khác quay trở lại với đề tài. Ví dụ:

"Trong tay bông đưa con gái hai tuổi, chị Dậu tho thán ngồi trên chiếc

(1) *nhtr.*

chông long nan. Cái nhanh nhẩu của đôi mắt sắc ngọt, cái xinh xắn của cặp môi đỏ tươi, cái mịn màng của nước da đen giòn và cái nuột nà của người đàn bà hai mươi bốn tuổi, vẫn không đánh đổ những cái lo phiền buồn bã trong đáy tim. Nét mặt rầu rầu, chị im lặng nhìn sự ngoan ngoãn của hai đứa con nhỏ.

(Ngô Tất Tố, *Tắt đèn*)

Trong đoạn văn này, phát ngôn thứ nhất và phát ngôn thứ ba là những phát ngôn vừa kể vừa tả. Phát ngôn thứ hai lọt vào giữa hai phát ngôn kia, có vẻ như làm mất tính liên kết đề tài. Vì đang nói : *Chị Dậu* thơ thẩn ngồi... *chị* im lặng nhìn ... tác giả xen vào một nhận xét so sánh của mình về một đối tượng khác : *cái nhanh nhẩu, cái xinh xắn, cái mịn màng, cái nuột nà* của người đàn bà ... Thực ra nhìn vào cả đoạn văn, thì phát ngôn thứ hai chỉ là bước đi chệch cần thiết để chuẩn bị cho phát ngôn thứ ba nhập trở lại phát ngôn chủ hướng, và điều này là quan trọng, vừa để thay đổi tiêu điểm miêu tả (từ diện chuyển sang điểm) trong một bức tranh sinh động, vừa kể vừa tả, vừa đặc tả, vừa bộc lộ những tình cảm những ý nghĩ của người quan sát.

2. Những phương tiện biểu đạt tính liên kết

Đến đây chúng ta hãy chuyển sang xem xét những phương tiện hình thức dùng để biểu đạt tính chất nhất thể của văn bản, tức những phương tiện biểu đạt tính liên kết của nó.

Văn bản liên kết như A.A. Lêônchiep đã nhận xét, được người đọc tri giác như một thể thống nhất nào đó trên cơ sở của những dấu hiệu hình thức thuộc nhiều loại, của những phương tiện quan hệ giữa các bộ phận của văn bản với nhau. Những dấu hiệu này khác biệt bởi tính chất "quay lại sau" (tiếng Pháp *retrospectif*), bởi vì chúng không được tác giả cho trước mà xuất hiện cùng với sự tạo lập và sự tri giác văn bản⁽¹⁾.

(1) A.A. Lêônchiep. *Những dấu hiệu của tính liên kết và của tính toàn vẹn*. Trong cuốn: *Tri giác nghĩa thông báo lời nói*. M., Khoa học. 1976, tr. 46 - 47.

a) Các loại phương tiện liên kết: hồi chỉ và khứ chỉ, trực tiếp và gián tiếp

Mối tương liên bên trong văn bản có thể được thực hiện thứ nhất theo *hai hướng* khác nhau : hướng *hồi chỉ* trong mối tương liên với mảnh đoạn đã đi qua của văn bản và hướng *khứ chỉ* trong mối tương liên với mảnh đoạn sắp tới của văn bản; và thứ hai theo *hai con đường* : con đường *trực tiếp* trong việc chỉ ra trực tiếp một bộ phận cụ thể của văn bản và con đường *gián tiếp* thông qua mối tương liên nội dung giữa các mảnh đoạn khác nhau của văn bản.

Mối tương liên trực tiếp giữa các phần của văn bản với nhau chủ yếu là đặc điểm của những văn bản thuộc kiểu nghiêm ngặt và kiểu thông dụng, đặc biệt của những văn bản văn xuôi khoa học. Mối tương liên gián tiếp giữa các phần của văn bản với nhau là mối tương liên nội dung giữa các mảnh đoạn của văn bản. So với những phương tiện liên kết trực tiếp, thì những phương tiện liên kết gián tiếp được dùng phổ biến hơn. Vì vậy dưới đây sẽ đi sâu vào những phương tiện này.

b) Phương tiện liên kết gián tiếp

Thuộc vào những phương tiện liên kết gián tiếp có :

- những yếu tố của văn bản chỉ ra sự không đầy đủ về nghĩa, hoặc *khiếm nghĩa*, trong những mảnh đoạn của nó;
- những kiểu *lặp* khác nhau;
- mối tương liên *đề - thuyết* giữa các câu và giữa các đoạn trong văn bản.
- những *biện pháp tu từ* thuộc các cấp độ;
- tính tương liên giao tiếp giữa các *thành tố* của văn bản;
- những *đặc điểm kết cấu - cấu trúc* của văn bản nói chung.

Các kết từ

Có thể để vào nhóm thứ nhất *những kết từ văn bản* (có chức

năng liên kết các phát ngôn) vốn là những tín hiệu của sự khiếm nghĩa của các mảnh đoạn trong văn bản.

Trước hết, đó là những *liên từ*, *giới từ* mở đầu một phát ngôn độc lập như : *và, nhưng, vì, tuy nhiên, tuy vậy, như vậy, thế mà, bởi vậy, bởi thế* ⁽¹⁾ ... và những *quán ngữ* như: *thêm vào đó, hơn nữa, vả lại*... Ví dụ

- Bẩm bị phơi trần trong nắng dữ. Đầu anh choáng lên, sắp nứt nẻ vỡ toác.

Nhưng Bẩm nghĩ: "Đã không chết với giặc, đã không chết với sông, về đến đây, nhất định không chết. Về đến đây là sống rồi.

(Nguyễn Huy Tưởng. *Hai bàn tay chiến sĩ*)

- Trong sự nghiệp chống Mỹ cứu nước, ai có công thì báo công, và đưa ra trước xã viên bình công. Làm như thế thì tốt. *Vì*:

Ai có công, ai không có công, bà con xã viên đều biết. Do đó thúc đẩy lẫn nhau cùng cố gắng lập công mới.

(Hồ Chí Minh. *Nói chuyện với nhân dân Thái Bình...* 1-1967)

Tiếp theo, đó là những *dại từ nhân xưng*, *dại từ chỉ định*, và những *từ thay thế* khác vốn có thể thay thế những mảnh đoạn có dung lượng khác nhau (từ, câu, nhóm câu, đoạn, đoạn lớn...). Ví dụ:

- Mẹ chồng chị cu Sứt chết vừa nãy. Tin ấy chẳng mấy chốc bay đi khắp làng.

(Nguyễn Công Hoan. *Công dụng của cái miệng*)

- Chế độ thực dân đã đầu độc dân ta, với rượu và thuốc phiện. Nó đã dùng mọi thủ đoạn hòng hủ hóa dân tộc chúng ta.

(Hồ Chí Minh. *Những nhiệm vụ cấp bách ...* 9-1945).

- Bàn tay nhỏ của em ta cũng trở thành vũ khí. Bộ ngực nõ nang của người yêu ta cũng trở thành vũ khí. Tăm thân còm cõi của mẹ ta cũng

(1) Cần phân biệt với những kết từ hoặc cặp kết từ tổ chức quan hệ lập luận trong nội bộ một phát ngôn, như : *dù, mặc dầu, huống hồ, nếu...thì, tuy nhưng...*

trở thành vũ khí. Lời nói duyên dáng đậm đà của cô hàng xén ở góc chợ nay cũng trở thành vũ khí.

Tất cả đều gieo tan rã và cái chết lên đầu giặc.

(Nguyễn Trung Thành. *Đường chúng ta đi*)

Tiếp theo, đó là những *từ* và *cụm từ* chỉ *trình tự diễn đạt* hoặc *trình tự của các biến cố* được miêu tả; và chỉ *kết thúc*, như : trước hết, trước tiên, thoát tiên, đầu tiên, thứ nhất, sau đây..., trở lên, ở trên, trên đây, tiếp theo, thứ hai, thứ ba..., cuối cùng, tóm lại, nói chung, nhìn chung... Ví dụ:

- *Đầu tiên*, cá chuối mẹ cảm thấy buồn buồn ở khắp mình, sau rồi đau nhói trên da thịt.

(Xuân Quỳnh. *Mùa xuân trên cánh đồng*)

- *Ngược lên trên*, tôi đã nói vì sao tôi miêu tả và kể chuyện về thiên nhiên, loài vật cho các em nhỏ, và nhờ đâu tôi có thể làm được ít nhiều công việc.

Bây giờ xin nói một chút về nghề nghiệp.

(Vũ Tú Nam. *Miêu tả thiên nhiên và nghề nghiệp*)

- *Tóm lại*, sự quan sát trực diện, nhanh nhạy vừa giúp cho mình miêu tả đúng và cụ thể vừa tạo điều kiện cho trí tưởng tượng của mình sáng tạo thêm ra.

(Bùi Hiến. *Trò chuyện về luyện tập làm bài văn miêu tả và kể chuyện*)

Sau đó, phải kể đến những *danh từ* được đặc trưng bởi sự *khuyết thiếu* thông tin nhất định (đặc biệt là những *danh từ* có ý nghĩa hành động có hướng, kiểu *kết quả*, *hậu quả*, *mục đích*...) và đòi hỏi một chu cảnh nhất định. Những *danh từ* này có thể hoàn thành chức năng liên kết, nếu các yếu tố trong chu cảnh bắt buộc của chúng nằm ở một trong những câu của mảnh đoạn tiếp theo của văn bản hoặc được miêu tả bằng cả một loạt câu. Ví dụ :

- Tại thành phố Brest (miền Tây Bắc Pháp) họ mang khoai tây thu hoạch đổ đầy các con đường trong thành phố. *Hậu quả* của hành động

phản đối ngoạn mục này là : Trong vài ngày dân chúng ở Brest khá khổ sở. Lái xe trên "đại lộ khoai tây" quả thật không dễ dàng còn những bộ hành thì trượt té thường xuyên. Cặp vợ chồng trong ảnh đang cố gắng đẩy con đi qua một con lộ bày nhày màu nâu.

(Hồng Quang. *Lao động Chủ nhật*, 4-10-1992)

Nhóm kết từ đang xem xét này có thể có tính tương liên *nội chỉ*. Khả năng này thường được sử dụng trong văn xuôi nghệ thuật hiện đại để tạo ra cái gọi là "hiệu quả bắt đầu từ quăng giũa" mà mục đích là đưa độc giả trực tiếp đi ngay vào *trung tâm* của các biến cố, không hề có sự chuẩn bị trước, là trình bày các biến cố được miêu tả như là những biến cố mà người đọc phần nào đã biết, đã quên. Mục đích này có thể đạt được bằng cách dùng các đại từ nhân xưng, các danh từ có từ chỉ loại xác định, các đại từ sở hữu, hoặc các đại từ chỉ định, các phó từ... ở câu đầu của văn bản, và dẫn đến việc khuếch đại dung lượng thông báo do các biến cố và các sự kiện diễn ra ở bên ngoài giới hạn của văn bản, điều này được xác định như là hàm nghĩa của cái đi trước{(1)}, dẫn đến sự nảy sinh ra một thứ viễn cảnh (perspective) nghĩa. Ví dụ :

- Trả tiền xong, ngài ôm lấy cái gói bọc giấy xanh, chằng dây hồng, thoăn thoắt đến cửa buồng khách, qua buồng ăn, ngó vào nhà tắm, rồi xuống bếp. Sự hào, bấp cái, bong bóng, nắm mực, còn bữa bãi ngón ngang cả trên phản làm cơm.

(Nguyễn Công Hoan. *Xuất giá tòng phu*)

- Thằng điên lại đến ! Nó đến và đứng trước hai cánh cổng sắt của tòa biệt thự hai tầng mới xây, mặt tiền ốp đá hoa rửa, kiến trúc tân kỳ, đông cứng trong không gian một khối hình đường bệ và lạ mắt. Đối diện với tòa biệt thự, thằng điên ba mươi tuổi nọ cũng đông cứng một khối hình, nhưng choắt chéo, gai góc và tiêu điều.

(Ma Văn Kháng. *Mảnh dạn*)

(1) V. A. Cukharencô. *Các kiểu và phương tiện diễn đạt hàm nghĩa trong lời nói nghệ thuật Anh* (trên tư liệu văn xuôi của E. Hêminuê). Khoa học ngữ văn, 1974, Số 1, tr. 73.

- Các kiểu lặp

Những kiểu lặp khác nhau làm thành nhóm các yếu tố liên kết bảo đảm tính tương liên về nội dung giữa các mảnh đoạn của văn bản rời nhau. Dựa vào ngữ nghĩa và cấu trúc khác nhau của lặp, người ta chia lặp ra :

- lặp thông thường, lặp cách quãng;
- lặp từ và cụm từ có cùng một loại chủ đề;
- lặp đầu, lặp cuối, lặp vòng tròn;
- lặp từ, cụm từ, câu, loạt câu...

Tất cả các kiểu lặp đều có chung một nguyên tắc giống nhau trong hoạt động định hình văn bản thành một chỉnh thể có kết cấu chặt chẽ. Đó là sự lặp lại một nghĩa vị hoặc một vài nghĩa vị trong cấu trúc ngữ nghĩa của một loạt từ. Vai trò liên kết của các lặp ngữ nghĩa biểu hiện thông thường trên một đoạn cắt lớn của văn bản; chúng được tổ chức thành một thứ chuỗi chủ đề hoặc chuỗi định danh. Ví dụ :

Ngày hôm nay con được chứng kiến nỗi đau của những người mẹ. Nỗi đau của con lại bùng lên và biết bao nhiêu bà mẹ cũng có nỗi đau như con...

Ngày ấy con cũng thế. Con như cô gái tội nghiệp kia. Con đau nỗi đau của con. Mẹ đau nỗi đau của mẹ - Hai mẹ con. Từ bấy đến nay, năm tháng trôi qua, con vẫn thế và mẹ cũng thế. Mẹ vẫn âm thầm đau nỗi đau của mẹ. Con vẫn âm thầm đau nỗi đau của con...

Mẹ ơi, từ bấy đến nay hai mẹ con ta cùng mang nỗi đau. Mẹ mang nỗi đau của mẹ, nỗi đau có đứa con hư hỏng. Con đau nỗi đau của con, và cũng là nỗi đau của người mẹ...

Mẹ ơi, mẹ hãy quan tâm đến chúng con, đến nỗi đau của những cô gái, những bà mẹ...

(Y Ban. Bức thư gửi mẹ Âu Cơ)

Sở dĩ có thể kết hợp lập ngữ nghĩa với những tiêu chí khiếm nghĩa của những mảnh đoạn của văn bản, như đại từ..., là vì chúng đều là những phương tiện định danh lập lại trong văn bản, chúng vốn dĩ đã là những cái biểu đạt đối tượng đã được nhắc đến.

Những phương tiện định danh lập lại gọi ra cái gọi là sự *định trệ* của văn bản, vì đã ngăn trở sự tiến triển không ngừng của văn bản, đã giữ lại, hãm lại sự tường thuật, đã quay nó lại phía sau. Tuy nhiên, chính những phương tiện định danh lập lại cũng đồng thời bảo đảm cho sự bền vững bên trong của văn bản, và do đó làm cơ sở cho sự phát triển của tường thuật, cho sự tiến triển của văn bản.

- *Mối tương liên đề-thuyết*

Sự vận động không ngừng của văn bản, hoặc sự tiến triển của nó còn được bảo đảm bởi mối *tương liên đề-thuyết* của những câu đi vào thành phần của văn bản, tức tính tương liên của chúng từ quan điểm *phân chia thực tại*, theo nguyên tắc "cái đã cho - cái mới" vốn được hiện thực hóa, đặc biệt trong *trật tự* của các từ trong câu.

Sở dĩ những yếu tố đề hoàn thành chức năng liên kết trực tiếp là vì chúng, một mặt đòi hỏi sự xuất hiện của những yếu tố *thuyết* giải thích và thuyết minh thêm cho chúng, và do đó chỉ ra những mảnh đoạn tiếp theo của văn bản, mặt khác viện dẫn cho người đọc những yếu tố *thuyết* của các mảnh đoạn đi trước của văn bản, và như vậy là chúng bảo đảm tính liên tục trong sự vận động của văn bản. Ví dụ :

Ai cũng biết, người vào vật đầu tiên với ông Cản Ngũ nhất định phải là Quắm Đen rồi. Mấy năm liền Quắm Đen vẫn chiếm giải nhất ở vùng này. Các đô đều vì nể. Quắm Đen to lớn và đen trùi trùi như con trâu mộng. Anh ta khỏe lắm. Gánh lúa của anh bao giờ cũng to, nhiều gấp đôi ba lần người khác. Anh có thể vật suốt ngày không biết mệt. Anh lại là

học trò yêu của cụ Cả Lắm, được cụ truyền dạy cho nhiều thế đánh bí truyền và những đức tính cần thiết của một người đồ vật đàn anh khi giao đấu với những địch thủ lợi hại...

Ngay nhịp trống đầu, *Quắm Đen* đã lăn xả vào ông Cản Ngũ đánh ráo riết. Rõ ràng là *anh* muốn dùng sức lực đương trai của mình lấn lướt ông ta và muốn hạ ông ta rất nhanh bằng những thế đánh thật lắt léo, hóc hiểm. *Anh* vồn tả, đánh hữu, dứ trên đánh dưới, thoát biến, thoát hóa khôn lường.

(Kim Lân. *Một keo vật*)

- *Biện pháp tu từ kép*

Một trong những phương tiện bảo đảm tính liên kết của văn bản là biện pháp tu từ kép (biện pháp tu từ có nhiều thành phần). Biện pháp này được tạo ra trong văn bản trên cơ sở toàn bộ các biện pháp riêng lẻ, cùng loại về ngữ nghĩa, về cấu trúc và về chức năng. Chẳng hạn trong một bài văn *Ban đêm ở nhà máy giấy*, tác giả sử dụng một loạt so sánh để miêu tả nhà máy giấy.

Ban đêm đứng trên đồi Mã Thượng thấy nhà máy *như* một khu vực đang bước vào dạ hội... Mỗi xưởng trông *như* một tòa lâu đài có dáng huyền ảo...

Máy xeo chạy âm âm *như* sấm, *như* sét... Chiếc cần cầu tằm tấn nhắc những lô giấy lớn trông nhẹ nhàng *như* những lực sĩ làm ảo thuật.

(Ngô Văn Phú)

Nhờ những so sánh liên tiếp này mà mối liên hệ bên trong văn bản giữa những mảnh đoạn riêng lẻ của nó được xây dựng nên. Hơn nữa không phải chỉ có so sánh mà bất kể một biện pháp tu từ nào (về cú pháp, ngữ nghĩa hay ngữ âm) cũng đều có thể hoàn thành vai trò liên kết không phải trong phạm vi câu mà trong phạm vi của một đoạn cắt lớn hơn của văn bản. Chẳng hạn bài thơ *Hai đứa bé* của Tố Hữu có tám khổ nhỏ đã có năm khổ viết theo lối phản ngữ.

Ồ lạ chưa ! đứa xinh tròn mũm mĩm
Cười trong chần và nũng nịu nhìn mẹ
Đứa ngoài sân, trong cát bắn bò lè
Ghèn nhày nhựa, ruồi bu trên môi tím !

Đứa chồm chộp vồ ôm li sữa trắng
Rồi cau mày: "Nhật lắm" ! em không ăn !
Đứa ôm đầu, trước cổng đứng tréo chân
Chờ mẹ nó mua về cho củ sắn !

...

Đứa vui sướng là đứa con nhà chủ
Và đứa buồn, con mẹ ở làm thuê.

Nhờ những phản ứng liên tiếp này mà mối liên hệ bên trong văn bản giữa những khổ thơ riêng lẻ được xây dựng nên.

- Tính tương liên giao tiếp giữa các thành tố

Tính tương liên giao tiếp giữa các thành tố (theo nguyên tắc hỏi - đáp, kích thích - phản ứng v.v...) cũng đóng một vai trò không nhỏ trong văn bản.

Tính tương liên giao tiếp giữa các thành tố là một nét không tách rời của lời nói đối thoại và thường gặp trong lời nói nửa trực tiếp. Ví dụ:

Tức mình hấn chửi cả làng Vũ Đại. Nhưng cả làng Vũ Đại ai cũng tự nhủ : "Chắc nó trù mình ra !" không ai lên tiếng cả. *Tức thật ! Tức thật ! Ồ ! Thế này thì tức thật ! Tức chết đi được mất !* Đã thế hấn phải chửi cha đứa nào không chửi nhau với hấn . Nhưng cũng không ai ra điều. *Mẹ kiếp ! Thế thì có phí rượu không ? Thế thì có khổ hấn không ?*

(Nam Cao. Chí Phèo)

Tính tương liên giao tiếp giữa các thành tố cũng xuất hiện cả

trong lời nói độc thoại giữa các câu vốn là những câu hỏi trực tiếp hoặc những câu hỏi gián tiếp, hoặc những câu hỏi mà chính người kể trả lời. Ví dụ :

Thật ra thì trong lòng tôi đã dừng dừng. Tôi nghe câu ấy nhảm rồi. Tôi lại biết rằng : lão nói là nói để đó đấy thôi; chẳng bao giờ lão bán đâu. *Và lại có bán thật nữa thì đã sao?* Làm quái gì một con chó mà lão có vẻ bán khoản quá thế !...

(Nam Cao. *Lão Hạc*)

Tính tương liên giao tiếp giữa các thành tố cũng xuất hiện ở cả *chỗ ráp giành* giữa lời nói đối thoại và lời nói độc thoại. Ví dụ:

Hôm sau, Lão Hạc sang nhà tôi. Vừa thấy tôi, lão bảo ngay:

- Cậu Vàng đi đời rồi, ông giáo ạ !

- Cụ bán rồi ?

- Bán rồi ! Họ vừa bắt xong.

Lão cố làm ra vui vẻ. Nhưng trông lão cười như mếu và đôi mắt lão ầng ằng nước, tôi muốn ôm choàng lấy lão mà òa lên khóc. Bây giờ thì tôi không xót xa năm quyển sách của tôi quá như trước nữa. Tôi hỏi cho có chuyện:

- Thế nó cho bắt à ?

Mặt lão đột nhiên co rúm lại. Những nét nhăn xô lại với nhau ép cho nước mắt chảy ra. Cái đầu lão ngoẹo về một bên và cái miệng móm mém của lão mếu như con nít. Lão hu hu khóc.

(Nam Cao. *Lão Hạc*)

g) Cấu trúc của văn bản

Cuối cùng còn một phương tiện nữa cũng bảo đảm tính liên kết của văn bản, đó là bản thân *cấu trúc* của văn bản, *kết cấu* của nó. Hoạt động của nhân tố này dựa vào chỗ những văn bản vốn thuộc vào một kiểu hoặc nhóm văn bản nhất định có *một số nét chung* trong tổ chức bên trong của mình, những nét chung này được diễn

hình hóa và trở thành *chuẩn mực* được xã hội ý thức. Một số lược đồ cấu tạo văn bản được tạo lập theo mô hình *cứng rắn* vốn giả thiết trật tự rõ rệt và đã được điều chỉnh của các thành tố của văn bản, có tính chất khuôn sáo, như những văn bản chứng nhận, một số tư liệu sự vụ, pháp lý, quân sự, ngoại giao, thư từ giao dịch v.v... Khác với những phương tiện liên kết khác, vốn được biểu hiện theo lối "quay trở về sau", trong quá trình đọc hoặc phân tích văn bản, ở những trường hợp này, cấu trúc văn bản được tác giả cung cấp *từ trước* và được dùng làm cái *chỉ hướng* cho người đọc.

Vấn đề trở nên phức tạp hơn, nếu nói đến những văn bản nghệ thuật và những văn bản khác vốn được xây dựng theo mô hình *mềm dẻo*. Tuy nhiên, khi tạo lập những văn bản này, tác giả thường tuân theo những quy tắc nhất định, còn người đọc thì trên cơ sở những dấu hiệu đặc trưng của văn bản, dự định tri giác văn bản như là một chỉnh thể đã được cấu trúc và do đó có mạch lạc, theo cách mà người đọc đã biết.

C. KHẢ NĂNG SỬ DỤNG PHẠM TRÙ TÍNH NHẤT THỂ NHẪM CÁC MỤC ĐÍCH TU TỪ

Khả năng sử dụng theo mục đích tu từ phạm trù nhất thể, cũng giống như các phạm trù chung khác, dựa trên giá trị phong cách chức năng và giá trị tu từ.

1. Giá trị phong cách

a) Tỷ trọng của những dấu hiệu bắt buộc

Giá trị phong cách chức năng của tính nhất thể của văn bản gắn chủ yếu với phương diện hình thức của phạm trù này - với *tính liên kết* của văn bản. Tuy nhiên giá trị phong cách chức năng cũng được quan sát thấy cả trên bình diện *tính toàn vẹn* về ngữ nghĩa của văn bản.

Các phạm trù của văn bản được nêu đặc trưng bởi toàn bộ các dấu hiệu bắt buộc. Những *dấu hiệu cơ bản* của tính liên kết và của tính toàn vẹn, cũng như những *phương tiện tạo lập* nên những tính đó đã được miêu tả ở trên. Tuy nhiên, *tính chất bắt buộc* của một dấu hiệu này hay một dấu hiệu khác, đối với phạm trù nói chung, không có nghĩa là bắt buộc đối với *văn bản cụ thể* hoặc *kiểu văn bản cụ thể*. Hơn nữa, một bộ *nhất định* gồm các dấu hiệu của tính liên kết và tính toàn vẹn, *tỷ trọng* của dấu hiệu này hay dấu hiệu khác trong cái bộ đó, *sự có mặt* có giá trị, hoặc *sự thiếu mặt* có giá trị của một dấu hiệu cụ thể trong các văn bản thường thường là nét khu biệt của toàn bộ những văn bản cùng thuộc vào một kiểu, một phong cách chức năng. Chính giá trị phong cách chức năng của phạm trù tính nhất thể là ở chỗ đó.

b) Vai trò của những phương tiện tu từ và biện pháp tu từ.

Nếu nói đến sự phân loại những *phương tiện liên kết* trong văn bản và những *nhân tố* bảo đảm tính toàn vẹn của văn bản, thì cần chú ý đến điều này: Trên cái nền của những *kết từ văn bản* tương đối phổ biến và của những *nhân tố* tham gia vào việc tạo lập ra tính toàn vẹn của văn bản, những phương tiện tu từ và biện pháp tu từ thuộc các cấp độ khác nhau vốn xuất hiện trong vai trò của những kết từ, được tách riêng ra do sự *cố định* của chúng ở những văn bản đã được xây dựng chủ yếu trong những mô hình tự do, nhất là ở những văn bản nghệ thuật.

c) Tính chất cố định của các phương tiện liên kết vào một kiểu văn bản

Khi xem xét những *phương tiện liên kết* có thể ghi nhận một điều: *tính chất cố định* vào một kiểu văn bản này hay một kiểu văn bản khác là đặc điểm không chỉ đối với *nhóm kết từ văn bản* nói chung, mà còn đối với những *yếu tố liên kết cụ thể* bên trong

nhóm. Có thể dùng làm dẫn chứng trên bình diện này những yếu tố thuộc vào những *tác tố siêu văn bản* trên cơ sở: chúng là *những phát ngôn về chính phát ngôn*⁽¹⁾. Trong số những "siêu tác tố" của văn bản được tách riêng ra là : những *ngữ* mà nhờ chúng người gửi thông báo *tách được mình ra* đối với phát ngôn của mình (hình như, dường như, đại loại), *chỉ ra khoảng cách* đối với những yếu tố riêng lẻ bên trong phát ngôn (nói thật ra, đúng hơn, hầu như), *hướng phát triển* của tư tưởng (tiện thể, và lại, cuối cùng), *thiết lập tính tương đương* hoặc *tính không tương đương* của các yếu tố (nói cách khác, nói khác đi, tức là, chẳng hạn) v.v... Theo cách phân loại của chúng ta thì rơi vào loạt những yếu tố có *những đặc trưng siêu văn bản* là những phương tiện *chỉ trực tiếp đến bộ phận cụ thể* của văn bản, và một số *tín hiệu khiếm nghĩa* (những phó từ chỉ ra trình tự trình bày, những khuôn sáo có mối tương quan với nhau v.v...).

Tỉ trọng của siêu văn bản trong những văn bản nghệ thuật và những văn bản khác đã được xây dựng theo mô hình tự do, *thấp hơn nhiều* so với tỉ trọng trong những văn bản đã được tạo lập nên theo nguyên tắc cứng rắn và đặc biệt theo nguyên tắc thông dụng. Những yếu tố siêu văn bản đóng vai trò quan trọng trong tổ chức của những văn bản văn xuôi khoa học. Dấu hiệu khu biệt của những văn bản này là tính lôgic và trình tự trình bày. Vì vậy, chính là trong văn xuôi khoa học, người ta thường gặp nhiều trường hợp *đưa chủ ngữ vào* theo lối siêu văn bản, nhờ những yếu tố kiểu : còn như về, nếu nói về..., và *vận dụng* trong chức năng các phương tiện của mối liên hệ câu những *câu trọn vẹn* kiểu : chúng ta chuyển sang xem xét... chúng tôi dẫn ra đây một ví dụ... chúng ta hãy tổng hợp lại những quan sát...

(1) A. Vegibítxócaia. *Siêu văn bản trong văn bản*. Trong cuốn: *Cái mới trong ngôn ngữ học nước ngoài*. Ngôn ngữ học văn bản M., Tiến bộ. 1978, Tập VIII, tr. 402 - 417.

2. Giá trị tu từ

a) Tương quan giữa tính toàn vẹn và tính liên kết

Công việc miêu tả những phương tiện tạo lập nên tính nhất thể của văn bản trở nên phức tạp ở chỗ giữa tính toàn vẹn và tính liên kết của nó không tồn tại một mối tương quan trực tiếp. Tính liên kết, mặc dù theo lệ thường là một trong những điều kiện của tính nguyên vẹn của văn bản, song tự bản thân nó lại không bảo đảm được tính nhất thể của văn bản. Luận điểm này có thể được minh họa bằng ví dụ trong đó một loạt câu có trình tự mạch lạc, nhưng không làm thành văn bản: Tôi học ở khoa văn. Khoa văn ở bên cạnh khoa Toán. Khoa Toán là một trong những khoa lớn trong Trường Đại học Sư phạm Hà Nội I. Trường Đại học Sư phạm Hà Nội I được xây dựng mới trên một khu đất rộng thuộc huyện Từ Liêm. Huyện Từ Liêm luôn dẫn đầu trong các đợt tuyển quân của Hà Nội. Hà Nội là thủ đô của nước ta. Nước ta là một nước có khá nhiều tài nguyên. Tài nguyên quý nhất là con người.

b) Ý nghĩa tu từ của việc sử dụng sự không tương ứng có thể có giữa tính toàn vẹn và tính liên kết

Sự không tương ứng được tạo ra một cách cố ý giữa mặt ngữ nghĩa và mặt hình thức của tính nhất thể có một ý nghĩa tu từ nổi bật. Ví dụ, sự không tương ứng có thể có giữa tính liên kết và tính nguyên vẹn của văn bản được dùng làm điểm xuất phát của các văn bản "kịch phi lý" của Bêket và Iônescô. Đây là một đoạn đối thoại của một cặp vợ chồng trong vở *Nữ ca sĩ hát đầu* của Iônescô⁽¹⁾.

" - Em này, báo đăng tin ông Bóp bị chết.

- Trời ơi, tội nghiệp, ông ấy chết bao giờ, anh ?

(1) Dẫn theo Đỗ Đức Hiệu. *Phê phán văn học hiện sinh chủ nghĩa*. Văn học. H., 1978.

- Sao em có vẻ ngạc nhiên thế ? Em biết rồi kia mà. Ông ấy chết cách đây hai năm. Em nhớ đấy, cách đây một năm rưỡi, hai chúng mình đi đưa đám ông ấy.

- Em nhớ chứ. Em nhớ ngay, nhưng em không hiểu tại sao em lại ngạc nhiên, khi đọc tin trên báo.

- Không, báo hôm nay không đăng. Báo đã đăng tin này từ ba năm rồi. Anh nhớ lại vì liên tưởng đấy thôi.

- Thật đáng tiếc, xác ông ta ướp tốt kia mà.

- Xác ướp đẹp nhất nước Anh đấy em ạ, trẻ hơn tuổi nhiều. Tội nghiệp, ông ấy chết đã bốn năm rồi, mà xác còn nóng. Đúng là một cái xác còn sống. Mà cái xác thật là vui vẻ".

Đoạn đối thoại xoay quanh một chủ đề là cái chết của ông Bópbi với đầy đủ mọi liên kết hình thức thông thường. Nhưng về mặt logic thì câu sau mâu thuẫn với câu trước. Sự cố ý đưa ra hết sự phi lý này đến sự phi lý khác như thế - trong kịch phi lý - là nhằm tạo ra những loại văn bản mới lạ về hình thức.

Đôi khi sự không tương ứng cũng được dùng làm một biện pháp tu từ đặc biệt để tạo ra hiệu quả hài hước, chẳng hạn trong những truyện vui cười thường có câu chuyện trao đổi giữa những người điếc.

- Hôm nay là mồng *mấy* hà bà ?

- Vâng, hôm nay tôi đi cấy nốt cái mảnh sào *ba*.

- Ồ thế mà tôi cứ tưởng đã là *rằm* hóa ra mới mười *ba*.

- Đúng đấy, cái mảnh sào *ba* cạnh cái *dầm* của xã.

Có những văn bản gần như muốn *từ bỏ* những dấu hiệu chỉ tính liên kết, thế nhưng lại được người đọc cảm nhận như là một *chỉnh thể thống nhất*. Hiện tượng này xuất hiện trong một số tác phẩm của thơ ca hiện đại. Nó được sử dụng như một biện pháp tu từ đặc biệt. Một ví dụ:

Đồng bào chú ý !

Loài người chú ý !

Địa ngục trắng

Hết - Nixon xống xích

Và Nôen Việt Nam

Những Jêsu mồ côi bơi cở tìm hơi mẹ

*

Mĩ giáng sinh

Bom những mái lành.

Bom những giấc xanh

Mộng lạc đêm hầm

Ta không bao giờ quên những phố nghĩa trang

Sắc gạch rụng mưa gió mùa Cống trắng

*

Xác B52 Thụy Khê

Anh vẫn gốc đa chờ

Pháo thủ - Thạch Sanh - Hà Nội

Mất chiến hào ai biếc ụ tầm xuân

Hầm cỏ Nguyễn Du trời tên lửa

Bia hồ liễu liễu mời Đường thi

(Tóc, súng tiến nhau đi)

Nu nú ngồng non chiều lù bụi

Xanh thênh thang mùa bay nở

Én ra ràng

Phơi phơi

Tôi tới

Thuở Mig 17 tuổi

F / ep

F / dep

B52 / bep

Em ơi

Mùa xuân ta đi trồng hoa nghĩa trang

(Le Đạt. Hà Nội B52

Văn nghệ, 26-12-1992)

Bài thơ có những kết hợp tạo bạo, bất ngờ, gợi nhiều liên tưởng thú vị. Những tổ hợp từ gợi nhiều tầng nghĩa: *Pháo thủ Thạch Sanh - Hà Nội, Những Jesu mở còi báo đồ tìm hơi mẹ, Thuở Mig 17 tuổi*. Với một câu thơ : *Hầm cò Nguyễn Du trời tên lửa*, được dựng lên sừng sững một bề dày nghìn năm văn hóa của Hà Nội đánh giặc trời. Với một câu thơ : *Mất chiến hào ai biết ụ tầm xuân*, được phát hiện đột ngột một tâm hồn thơ khi đứng trước bạt ngàn những ụ pháo tầm thấp tầm cao. Giữa các câu thơ cũng mở ra khoảng rộng cho những liên tưởng bay bổng, nên thơ, bất ngờ :

Nu nú ngừng non chiều lú bú

Xanh thênh thang mùa bay nở

Én ra ràng

Phơi phơi

Tôi tới

Thuở Mig 17 tuổi

F / ep

F / dep

B52 bep.

Giữa các khổ thơ cũng xuất hiện những ý tưởng, những ý tưởng bất ngờ. Câu thơ cuối cùng tràn đầy nhân nghĩa, gây xúc động mạnh:

Em ơi

Mùa xuân ta đi trồng hoa nghĩa trang.

Có những nhà thơ có khả năng "từ những câu thơ đầu Ngô mình Sở tạo ra được những bài thơ hoàn chỉnh, kết tụ được những chất liệu xa nhau trong một trật tự mới mẻ" ⁽¹⁾. Ví dụ:

Mùa thu

*Từng giọt buồn uể oải cứ loang xa
có phải tiếng thu vĩa chọt vọng
gió mùa cũ lồng qua bãi trống
lá cát từng đường rất thoáng
rồi chìm đi trong sóng đất nâu.*

*Tôi rỗng ra
như chiếc chai dìm qua còn lăn lóc trên bàn
tôi van dầy mảnh dậu nghiêng trước cửa
dừng sắc thê
cứ xước lên mình của gió
tôi van dầy mắt em dừng qua nữa
cứ dầy vò tôi cũ những mùa xưa.
Tôi rớt rít những đường lá rụng
rồi có ai như ở tận đầu xu
cứ thông thả thít lại từng nấc mọi
đến lịm dần trong men lá thu.*

(Thanh Tùng)

(1) Ý của nhà thơ Vũ Quần Phương nhận xét về thơ của Thanh Tùng. Xem Thanh Tùng *Mùa thu*, *Chốn cũ*, Văn nghệ, 5-5-1990.

Lẽ tất nhiên khi cảm xúc của nhà thơ chưa đủ mạnh thì người đọc nhận thấy ngay rằng chất thơ mới chỉ tồn tại trong từng câu riêng lẻ, tán mát trong bài. "Khi đọc cảm thấy nó, mà khi đọc xong lại không thấy nó đâu" (1) .

Chốn cũ

Chiếc lá vẽ đường quen
như rơi từ thời xa ấy
bàn chân tôi chững lại
bằng hoàng giậu sát hoen
Thời gian
tôi sục tay vào túi thùng
một ngày mệt mỏi
không sao trốn lại
trong vòm lá sậm dần

Những dấu vết xa xăm
tiếng đồng xu bay
dội trên tường loang lổ
tiếng cu quay xé mấy lần gió mỏng

Tất cả cùng trở lại
của tôi xưa
mặt đất hăng lá ải
lưng cây nồng nhựa bay
những vòm cao rũ rượi
rap hôn-mặt cỏ say

(1) Nhtr.

Có tiếng dâu mơ hồ
nồng nàn đến ngọt thơ
Rồi trong tôi ngọt lị
như miếng đường ăn vụng thuở thơ ngây.

c) Sự chuyển đổi mô hình đồ hình của văn bản

Sự không tương ứng được tạo ra một cách cố ý giữa hai mặt nội dung và hình thức của văn bản còn có một dạng đặc biệt, đó là sự chuyển đổi mô hình đồ hình của văn bản.

Trong lời nói hành chính, lời nói báo... đã hình thành những mô hình nhất định thuộc hình thức đồ hình của văn bản. Hình thức đồ hình của văn bản là dấu hiệu phong cách giúp người đọc xếp một văn bản nào đó đúng vào kiểu văn bản nhất định, vào thể loại văn bản nhất định, hoặc vào một phong cách chức năng nhất định. Nhằm mục đích hài hước, người viết đôi khi sử dụng cái mô hình đã hình thành trong hình thức đồ hình (cả trong hình thức lôgic) của văn bản hành chính, hoặc văn bản báo, vừa duy trì những dấu hiệu bên ngoài của các hình thức đó (sự phân đoạn văn bản thành các mục, các phần, việc sử dụng các con chữ hoa, các ký hiệu, các khuôn sáo từ vựng, cú pháp...), vừa làm biến đổi những dấu hiệu đó. Ví dụ, *Chuyện cười ở Tam Tiểu* của Đoàn Ngọc Hà là một truyện ngắn thuộc loại trào phúng được viết bằng một ngôn ngữ kiểu "biếm họa", với một giọng điệu vừa hài hước, châm biếm, vừa mỉa mai, đả kích trực diện :

"Cứ thế ông "chiến đấu" hơn một tiếng. Cái đầu cứ lún long lóc trên cái cổ dài hết sức linh động. Máy ghi âm xè xè. Máy ảnh tanh tách. Đèn xà i i. Đèn các cô lấp loáng.

Ông nháy lên bực gào lên cái gam gào của nông dân. Văn bài bản say rượu và văng mạng, văn những mớ ngôn từ nhiễu loạn, tung hỏa mù, vừa mập mờ vừa bạo liệt".

Tác giả đã sử dụng cái mô hình của một văn bản hành chính, phân đoạn văn bản thành các mục theo chữ số La mã cộng với tiêu đề :

I. Gặp vận,

II. Vì sao bà Tô Tô Phương trở thành nhân vật quan trọng,

III. Trở thành người hùng";

vừa sử dụng cả các khuôn sáo từ vựng, cú pháp của một văn bản báo thuộc thể loại phóng sự:

"Ai đã đến huyện R. bước vào dãy thường trực ủy ban mà thấy một người đàn ông cũ kỹ, dáng cao lúot khướt, đầu hói tròn, trán y như một cái vung nồi đồng nhọt nhọt trên cái cổ dài ống đót, miệng rộng lúc lúc toàn những răng, thì đó chính là ông Tạ Phong Ba, phó chủ tịch ủy ban huyện phụ trách nông nghiệp".

"Đến đây phải nói đến một nhân vật quan trọng là bà Tô Tô Phương. Đến giờ, bà phải nặng đến bảy chục ký. Người ta gọi đùa "To to Phương". Tụi trẻ thì cứ nhoẹt mồm ra gọi Tổ Bố Phương".

"Tôi người viết truyện này, có mấy lời xin cùng Tam Tiểu xá lỗi cho không lại mang tiếng là "thằng bỏ làng" vạch áo cho người xem lưng".

Ngoài những tiêu đề có chữ số La Mã, tác giả còn dùng những tiêu đề bình thường giữa trang:

" - Tiệc đầy năm và trận cười của Tam Tiểu

- Mấy lời xin cùng Tam Tiểu. "

Sự chuyển đổi mô hình của văn bản nghệ thuật ở truyện ngắn này đã góp phần tô đậm tính chất khách quan của câu chuyện "người thật việc thật", và do đó càng làm cho tiếng cười thêm sâu cay, mạnh mẽ.

Sự chuyển đổi mô hình đồ hình thường gặp nhiều trong các tiểu phẩm báo. Ví dụ *rao vặt* là một thể loại của văn bản báo nhằm mục đích thông báo bằng những câu rõ ràng, ngắn gọn, có dùng dấu gạch ngang, theo một kết cấu khuôn sáo với những từ ngữ đã trở

nên cố định:

"Ông ..., tuổi, (chức vụ) - Biệt tích ngày ... cao - Khi đi mang theo ...

Ông đi đâu về gấp để...

Ai biết ... báo về.... hậu tạ.

Vợ..."

Nhưng trong ví dụ dưới đây, một nội dung phê phán, công kích bệnh tham nhũng, móc ngoặc của những phần tử xấu trong xã hội đã được lồng vào một hình thức của văn bản báo :

RAO VẶT - RAO VẶT - RAO VẶT

* Ông Tham-Văn Nhũng, 42 tuổi, Giám đốc Công ty X - Biệt tích ngày 01 - 10 - 1990 - cao 1m50, mập mập nhất là vùng bụng và hông - Khi đi mang theo một Mercedes đời mới, một tỉ tiền mặt và khoảng 400 lượng vàng, cùng giấy tờ, con dấu.

Ông đi đâu về gấp để vợ con mong. Em đã lo xong mọi việc, không có gì xảy ra, đã biết trước chỉ xử lý nội bộ và chuyển về công ty Y tiếp tục chân giám đốc.

Ai biết chồng tôi ở đâu báo về 01, đường Trời ơi, quận Thất Kinh - Sẽ hậu tạ.

Vợ: Trần Thị Đa Ô "

(Lao động, Số 80, 10 - 1993)

Hiệu quả gây cười, tác dụng châm biếm của hình thức tiểu phẩm độc đáo này chính là bắt nguồn từ sự chuyển đổi mô hình của văn bản. Cái hay cái bất ngờ là ở chỗ một nội dung như thế đã được đem ra rao vặt.

Ví dụ dưới đây cũng là trường hợp đánh tráo một nội dung khác lạ vào một hình thức đã được cố định để gây cười, đã kích hiện tượng xấu, hoặc để đùa vui nhẹ nhàng:

"Các bạn gái muốn học khóa nghệ thuật chiều chồng để được chồng

yêu quý số một ? Muốn bảo đảm hạnh phúc gia đình bền chặt nhất ?

Bạn hãy đến học tập và thực hành tại hàng loạt cơ sở bia ươm và nhà hàng đặc sản có em út phục vụ của chúng tôi. Nơi đây có dạy mọi kỹ thuật chăm sóc chồng, từ cách khui bia, bỏ đá, đút thức ăn, lau mặt khăn lạnh - khăn nóng ... rất điệu nghệ. Bảo đảm chồng mê chết bỏ. Vừa đi học lại vừa được hưởng "liền bo". Mãi vô !"

(TỔ HỢP NHÀ HÀNG CON NHÈN NHÈN

(có trụ sở ở khắp các quận huyện)

Tuổi trẻ cười, Số 83, 12 - 1990)

CƯỜI TÌNH - CƯỜI TÌNH - CƯỜI TÌNH

GỖ RỐI

LÒNG ... VÒNG

HỎI : 24 tuổi, vậy mà trái tim tôi chưa hề cựa cựa trước một chàng trai nào ? Như thế là sao ? (LÊ THỊ H - QUẬN 3).

ĐÁP : Là phải đi khám tim liền. Bạn đừng là kẻ lãng phí nhất thời đại.

HỎI: Tôi có nên lấy một người đã mang trái tim mình hàng chục mối tình không ? (NG.T.H.- (Đà Lạt).

ĐÁP: Nên quá đi chứ ! Phụ nữ thì phải có lòng vị tha. Tội nghiệp anh ấy, người chịu đựng nhiều khổ đau vì : "Yêu nhiều nhưng lấy chẳng được bao nhiêu " ("Một" còn không có hướng gì "bao"). Nói nhỏ thêm : Người lặn lội chiến trường nhiều, kinh nghiệm chiến đấu càng cao đấy !

HỎI: Người ta nói "Cặp mắt là cửa sổ tâm hồn". Cửa sổ của nàng từ bé đã phải gắn ve chai vì cận nặng. Gần đây, ngồi chuyện trò riêng với tôi, nàng lại hay tháo kính ra, phải hiểu hành động này theo ý nào ? (TRẦN VĂN ANH HÙNG - P. Tân Mai, Biên Hòa).

ĐÁP: Hai cách hiểu. Thứ nhất, nàng đang ghét giận bạn theo đúng ... ca dao :

Yêu nhau đeo kiếng lên xem

Ghét nhau gỡ kiếng chẳng thêm nhìn nhau

Thứ hai nàng đang sốt ruột chờ đợi... "Hãy hành động đi anh, em đã gõ kiếng rồi, không còn trở ngại tác xạ đâu".

(AK. Tuổi trẻ cười
Số 83, 12 - 1990)

II. TÍNH KHẢ PHÂN CỦA VĂN BẢN

1. Tính khả phân của văn bản

Tính nhất thể gắn liền chặt chẽ với một phạm trù văn bản chung khác, đó là *tính khả phân* vốn là cái mặt ngược lại của tính nhất thể và là điều kiện tất yếu của nó. Bản thân khái niệm tính nhất thể đã biểu đạt sự liên kết các bộ phận riêng lẻ nào đó vào một chỉnh thể thống nhất. Do đó, việc nêu đặc trưng của văn bản từ quan điểm tính nhất thể của nó đòi hỏi sự xem xét văn bản không phải như một chỉnh thể được cho ngay từ đầu, trong dạng có sẵn, không phân chia được, mà như một chỉnh thể, mà bản thân sự tồn tại của nó bị quy định bởi sự có mặt của các bộ phận hợp thành của nó.

2. Các cách phân chia văn bản

Khi xem xét phạm trù tính khả phân, trước hết nảy ra vấn đề về *khả năng phân chia* văn bản và về những *phương thức* có thể có trong sự phân chia đó. Sự đa dạng của các phương thức phân chia văn bản (vốn bổ sung lẫn cho nhau), theo ý kiến của một số nhà ngôn ngữ không phải chứng minh cho tính tùy tiện mà chứng minh cho tính *mềm dẻo* của sự phân chia, vốn bị quy định bởi tính chất *phức tạp* về kết cấu và về nhận thức văn bản, bởi tính chất *hiệu quả* của nó. Cần phải thấy rằng văn bản, với tư cách là đơn vị hiện thực hóa một cách đầy đủ nhất chức năng giao tiếp của ngôn ngữ, được hướng vào *những mặt khác nhau* của quá trình giao tiếp có nghĩa là mối liên hệ giữa ngôn ngữ và *những phạm vi khác biệt nhau* của hoạt động con người chính là được thực hiện nhờ văn bản.

Theo quan điểm của phong cách học ngôn ngữ thì tiêu biểu nhất là cách phân chia văn bản theo *kết cấu nghĩa*, tức cách phân chia văn bản ra các phần : Trình bày, thắt nút, phát triển, tình tiết, điểm đỉnh, cởi nút và kết luận. Cách phân chia có tính chất truyền thống này phản ánh những tính quy luật sâu xa trong cấu tạo văn bản, và có mối tương quan với mô hình xuất phát, trung hòa về tu từ học.

$$MD - PC_1 + PC_2 + PC_n - KT^{(1)}$$

Còn có hai phương thức phân chia khác cũng được ứng dụng khi nghiên cứu phương diện phong cách học của văn bản. Đó là cách phân chia *bản thể* và cách phân chia *chức năng*. Cách phân chia bản thể giả thiết việc phân xuất ra những *đơn vị lập thành* văn bản, có dung lượng khác nhau trong độ dài tuyến tính của chúng. Cách phân chia chức năng nhằm mục đích phát hiện ra những yếu tố có *giá trị chức năng* khác nhau, ngoài sự phụ thuộc vào độ dài tuyến tính của chúng.

3. Cách phân chia bản thể

Cách phân chia bản thể một văn bản, trên nguyên tắc có thể được tiến hành trên một *cấp độ bất kì* : âm vị, hình thái, từ vựng và cú pháp. Tuy nhiên, những đơn vị vốn được phân xuất ra do kết quả phân chia trên những cấp độ này (âm tố, hình tố, những biến thể từ vựng - ngữ nghĩa của từ, những thể thống nhất ngữ cú, những cụm từ và những phát ngôn - câu), không thể được coi là những *thành tố trực tiếp* của văn bản - chúng đi vào thành phần của văn bản một cách gián tiếp, với tư cách là *vật liệu xây dựng* để tạo lập ra những đơn vị trên câu, lớn hơn.

Khi phân chia văn bản trên *cấp độ trên câu* này ra một loạt những khó khăn bị quy định bởi tổ chức tự do hơn, mềm dẻo hơn

(1) MD = mở đầu. PC = phần chính. KT = kết thúc.

(so với những đơn vị thuộc các cấp độ khác của ngôn ngữ) của những đơn vị trên câu, cũng như bởi sự thiếu mặt trong văn bản những dấu ngắt câu và những dấu khác (trừ việc thụt đầu dòng và những cách làm nổi bật bằng lối dùng chữ in khác nhau).

Khi phân chia văn bản theo bản thể này ra vấn đề là mảnh đoạn văn bản nào có thể được coi là đơn vị trên câu cơ sở *nhỏ nhất*. Trong sách báo ngôn ngữ học, người ta gặp tất cả những tên gọi có thể có để chỉ cái đơn vị nhỏ nhất đó. Trong số những tên gọi này, phổ biến nhất là những tên gọi chính thể cú pháp phức tạp, thể thống nhất trên câu, "khố" văn xuôi, vi ngữ cảnh v.v...

Tuy nhiên sự khác nhau ở đây phần lớn là về mặt thuật ngữ. Đa số các nhà ngôn ngữ học đã đi đến kết luận rằng: cái đơn vị trên câu nhỏ nhất (theo truyền thống, chúng ta gọi là thể thống nhất trên câu, hoặc chính thể trên câu- CTC) là loạt liên tiếp các câu được liên kết lại bởi một *tiểu chủ đề chung* và bởi những *phương thức khác biệt nhau* trong sự liên hệ giữa các câu, được nêu đặc trưng bởi một *tổ chức cấu trúc* và *ngữ nghĩa* nhất định, bởi tính hoàn chỉnh *tương đối* về nghĩa và bởi tính *tự lập* mà đơn vị này giữ được ngay dù bị rút ra khỏi văn bản.

Trong cách phân chia bản thể, còn có một đơn vị cơ sở nữa là *đoạn văn* vốn phân biệt với chính thể trên câu, bởi một loạt thông số: đoạn văn có thể có nhiều chủ đề, có thể chỉ gồm một câu - được gọi là *đoạn văn tối thiểu*; có thể bao gồm một vài chính thể trên câu; đoạn văn có những đặc trưng tu từ học tiềm tàng; đoạn văn được tách ra trong văn bản bằng cách ấn loát v.v... Tóm lại có thể xác định đoạn văn là một đơn vị trên câu có tính chất *kết cấu - chức năng*, gồm một hay một số câu được phân biệt một mặt bởi những đặc điểm của tổ chức bên trong của mình (cấu trúc hạt nhân - ngoại vi), bởi hình thức ngữ điệu và đồ hình, và mặt khác, bởi giá trị, chức năng và giá trị tu từ tiềm tàng trong văn bản, bởi tính chung về ý nghĩa và về đích chức năng - giao tiếp.

Vấn đề về những đơn vị trên câu nhỏ nhất chưa giải quyết xong vấn đề các đơn vị của văn bản, bởi vì chính thể trên câu và đoạn văn còn được liên kết với nhau làm thành những thể thống nhất lớn hơn mà trong các khảo sát được gọi tên theo những cách khác nhau : trích đoạn, tiểu văn bản, phức đoạn, chính thể câu nói phức hợp v.v... Nếu tính đến chỗ những khúc của văn bản bao gồm trong nó một số đoạn văn thì một cách logic nhất, gọi chúng là những *phức đoạn*, hiểu là thể thống nhất chức năng - ngữ nghĩa và kết cấu của hai hay hơn hai đoạn văn hòa nghĩa, gắn với nhau về mặt cú đoạn, tức được phân biệt ở sự không hoàn chỉnh về nghĩa, chỉ có thể hiện thực hóa ý nghĩa của mình đúng thành phần của *toàn bộ phức thể*.

Cái có thể bênh vực cho việc tách ra những phức đoạn với tư cách là những đơn vị trên câu độc lập là thực tế sau đây : chính là trong những khúc, những mảnh của văn bản đã được hiện thực hóa, theo lệ thường, những *lốc giao tiếp* của mô hình văn bản, chẳng hạn phức đoạn đầu tiên được dẫn ra dưới đây của một truyện ngắn chính là phức đoạn hiện thực hóa lốc mở đầu.

Về chiều nắng đã nhạt dần, chỉ còn vương lại trên mặt sân đất phẳng một vài vệt sáng vàng mờ. Trên một góc sân, những lùm lúa mới gặt về chưa kịp đập còn xếp ngổn ngang tưng đống. Một hương vị ngọt ngào như hương cốm bốc lên từ rơm mới, cái hương vị đặc biệt của ngày mùa.

Góc sân đằng kia, một anh con trai ngồi quay lưng vào trong nhà, đang hí hoáy đan nốt cái hom giò, trước mặt là một nắm nan vót nhỏ, vàng nuốt, nhẵn nhụi. Từng sợi nan theo ngón tay khéo léo của anh ta đan đi đan lại nhanh thoăn thoắt.

(Vũ Thị Thường. *Cái hom giò*)

Trong cách phân chia bản thể một văn bản, nổi lên một vấn đề đặc biệt, đó là việc tìm kiếm những *tiêu chuẩn* có thể được dùng làm căn cứ để phân xuất ra những chính thể trên câu, những phức đoạn và những thể thống nhất lớn hơn. Bởi vì một mặt, những ranh giới giữa chúng không phải bao giờ cũng rõ ràng, và mặt khác,

tất cả những yếu tố của văn bản đi vào những mối liên hệ qua lại chặt chẽ với nhau, chính điều này đã trong một mức độ lớn - định trước tính nhất thể của văn bản.

Khi xác định những đơn vị của văn bản, cần phải trước hết nhằm vào khả năng quan sát những đơn vị này, tức vào sự tương ứng của những kích thước của chúng với những đặc điểm trong sự tri giác trực tiếp có thể được của người đọc đối với văn bản. V. Ingóve trên cơ sở những dữ liệu của nhà tâm lý học người Mỹ D. Miler về khả năng của con người có thể giữ được trong trí nhớ của mình đồng thời 7 ± 2 đơn vị tri giác riêng lẻ, đã hoàn thiện trước đây giả thuyết về độ sâu của các đơn vị cú pháp trong tiếng Anh⁽¹⁾. Những dữ liệu phân tích dung lượng của các phức đoạn, đo đếm bằng số lượng của các đoạn văn, hoàn toàn phù hợp với giả thuyết này.

Những ranh giới của các phức đoạn có thể được đánh dấu và không được đánh dấu. Những cái sau đây có thể được dùng làm điểm định hướng cho những ranh giới không được đánh dấu:

1. việc đưa vào một đối tượng thông báo mới, việc thay đổi thời gian, địa điểm, những người tham gia vào hoàn cảnh được miêu tả trong văn bản, việc thay thế người kể v.v...;
2. việc chuyển từ lời đối thoại thành lời độc thoại và ngược lại, việc chuyển từ miêu tả sang tường thuật và ngược lại v.v...;
3. sự thống nhất chủ đề trong trích đoạn của văn bản.
4. việc tách riêng ra bằng đồ họa (ấn loát).

Những ranh giới được đánh dấu của các phức đoạn thông thường được vạch ra bằng những câu hoặc bằng những đoạn văn nhỏ mang tính chất mở đầu (ranh giới trên) hoặc khái quát (ranh giới dưới) :

(1) V. Ingóve *Giả thuyết độ sâu*. - Trong cuốn : *Cải mới trong ngôn ngữ học*. M. J. Tiến bộ, 1965, tập IV, tr. 126-139.

- Mưa phùn. Gió bắc. Rét buốt đến tận xương.

Nhưng mưa, gió, rét, có hề chi đến bữa tiệc giỗ...

Khách đến dự tiệc, toàn là hạng ông nọ ông kia, ... Vì chính ông cũng là hạng tai mắt trong phố phường. Ông là nhà tư bản vậy !

(Nguyễn Công Hoan. *Báo hiếu trả nghĩa cha*)

Sự phân chia bản thể có thể được nêu đặc trưng như là sự phân chia định lượng - dụng học (được bao gồm cả trong kiểu phân chia này có cả việc chia văn bản thành mục, chương, tập), bởi vì trong phương thức phân chia này được tính đến dung lượng của trích đoạn của văn bản và những khả năng tri giác của người đọc đối với văn bản sự chú ý của người đọc.

4. Cách phân chia chức năng

Trong sự phân chia *chức năng*, khác với sự phân chia bản thể, dung lượng của đơn vị và độ dài tuyến tính của nó không được tính đến. Người ta chú ý đến hướng giao tiếp của trích đoạn của văn bản hoặc giá trị chức năng và vai trò của nó trong cấu tạo văn bản. Xuất phát từ hai tiêu chuẩn này, sự phân chia chức năng đối với văn bản có thể được phân thành hai dạng :

a) sự phân chia *kết cấu - lời nói*, hoặc sự phân chia được giải thích một cách khác về chất lượng, trong sự phân chia này được phân xuất ra những hình thức kết cấu - lời nói như : miêu tả, tường thuật, biện luận, được phân chia ra lời nói đối thoại và lời nói độc thoại v.v...

b) sự phân chia *chức năng giao tiếp* giả thiết sự phân xuất ra những yếu tố *cấu tạo* văn bản và những yếu tố *định hình* văn bản vốn hoàn thành những chức năng khác biệt nhau về nguyên tắc trong cấu tạo văn bản; những yếu tố vị ngữ tính (mang thông tin lớn) và những yếu tố liên hệ (mang ít thông tin hơn, những yếu tố phụ)⁽¹⁾.

5. Các mô hình phân đoạn văn bản

Những mô hình phân đoạn văn bản nghệ thuật thì nhiều và khá đa dạng. Một cách có điều kiện, có thể phân xuất ra *phân đoạn lớn* và *phân đoạn nhỏ*. Phân đoạn lớn là phân đoạn dùng những phương tiện đồ hình khác nhau để chia văn bản ra những bộ phận lớn hơn đoạn văn, còn phân đoạn nhỏ là phân đoạn chia văn bản ra những đoạn văn có thể có kích thước nhỏ hơn đoạn văn thông thường, thậm chí chỉ gồm một câu.

a) Những phương thức cơ bản trong phân đoạn lớn

Ngoài những phương thức đã được mọi người công nhận trong việc phân đoạn văn bản ra các phần, các chương, các mục ra, trong văn bản nghệ thuật còn sử dụng hai phương thức chia văn bản : dùng những *khoảng trống* giữa hai mảnh cắt lớn của văn bản và *biến đổi tính chất của các con chữ*.

- *Khoảng trống* thông thường báo hiệu một sự chuyển tiếp về thời gian hoặc không gian, từ một tình tiết này sang một tình tiết khác. Trong *Miền cháy* (tiểu thuyết của Nguyễn Minh Châu) Khoảng trống sau đây có tác dụng nêu bật các tình tiết di từ điểm đến điểm:

Bây giờ Cúc đang cùng những người đàn bà trong làng cúi lom khom thành một hàng ngang cắt những cây mạ đầu tiên trên một đám ruộng lấp xấp nước, [...]. Cánh đồng Chân Mây như đang bắt đầu sống lại, tuy chỉ mới có một khoảnh con con đầu tiên nhưng cái màu lá mạ lấp lánh trên mặt đất tranh tối tranh sáng trước mặt kia sao mà hấp dẫn và mới mẻ !

Cúc dầm hai bàn chân trong lớp đất tối vụn ngấm nước đang sủi lên những ngón bọt, bàn tay lóng ngóng đặt từng dẻ mạ xuống. [...]. Niềm hy

(1) L.R.Ganpérin. *Về khái niệm văn bản*. Những vấn đề ngôn ngữ học, 1974. Số 6. tr. 68 - 77.

vọng một mùa sau no ấm không phải chỉ còn trong ý định mà đã hiện hình, đã cảm rõ.

Chung quanh Cúc những tiếng cười nói cứ râm ran.

Đã gần hoàng hôn mà công việc trên cánh đồng vẫn tấp nập. [...] vừa qua để khỏi lỡ thời vụ trên ban nông nghiệp lại vừa điều thêm về cho xã một số nhân công lắp hố bom : Đó là số hơn một trăm sĩ quan ngục của trại số 5 vừa mới chuyển về ở ngoài khu kho tiếp liệu Mỹ ngày xưa ngoài đầu xóm Tây.

Cúc đang mài gõ những mảnh mạ rơi và lắng nghe mấy người đàn bà kháo nhau về những tên sĩ quan ngục đang lao động cải tạo trên cánh đồng của xã mấy hôm nay thì trông thấy Hiền đang đứng trước đám ruộng".

Truyện ngắn *Câu chuyện bắt đầu từ những đứa trẻ* (của Vũ Thị Thường) dùng khoảng trống để báo hiệu *sự chuyển tiếp về thời gian, cả về không gian* của các sự kiện khác nhau (mười bốn khoảng trống phân cách mười bốn ngày với những công việc khác nhau):

" Ngày ...

Sáng nay Thúy bắt đầu đi học mẫu giáo . [...].

Ngày ...

Chiều ở cơ quan về, đến trường đón Thúy. [...]

Ngày ...

Buổi tối ăn cơm xong, Thúy lên giường nằm quay mặt vào tường, hỏi gì con cũng im không nói. [...].

Ngày ...

Đem con lên lớp mẫu giáo. [...]

Ngày ...

Chiều đi đón con . [...]

Ngày ..

Chủ nhật, cho Thúy đi xem chiếu bóng. [...]

Ngày ...

Đưa Thúy đi học. [...]

Ngày...

Nhận được thư P. [...].

Ngày ...

Chiều thứ bảy, bình bầu cháu ngoan, các lớp chưa lớp nào xong, bố mẹ các cháu đến chờ đón con đông dần, đứng làng vắng đầy trong sân trường [...]

Ngày...

Bố Phương Chi mua quạt hồng bì cho con anh ta. [...]

Ngày...

Suối buổi chiều nay mình rất buồn. [...].

Ngày ...

Nhà trường sơ kết học kỳ I. [...].

Ngày...

Sáng mai thứ năm, con được nghỉ. [...]."

Trong truyện ngắn *Kẻ sát nhân lương thiện* (của Lại Văn Long) khoảng trống báo hiệu sự chuyển tiếp của các bình diện tường thuật: từ lời tường thuật miêu tả khách quan chuyển sang lời nói nội tâm, những ý nghĩ, những lời bình về các sự kiện, về các nhân vật.

"1975... Đại bác rền rì, máy bay gầm rú... [...].

Trưa hôm sau, những chiếc xe tăng và xe quân sự của "phía bên kia" đã vào đến. [...].

Trưa hôm sau, trật tự được xác lập sau khi các loa phóng thanh tuyên bố bán ăn tử hình dành cho một số "loạn quân". [...].

Thời cuộc đi qua cuộc sống người nghèo để lại một thoáng ngỡ ngàng, rồi chuyện cơm áo vẫn là một ép uống tưởng chừng bất tận. [...]

Và nếu không có buổi chiều 21 - 10 - 1978 ấy có lẽ hán cũng như hơn ngàn con người ở lại, xứng đáng trở thành những "Pa-ven của vùng kinh tế mới"...

Buổi chiều không bao giờ quên !... Dứa trè hao mòn trong mặc cảm mồ côi bất ngờ... có bố !

Bố hán trở về... tóc bạc, trán hói, quần phục bạc màu, nước da từng trái... xứng đáng là "vị thánh" của mẹ con hán.

Bố nước mắt, mẹ nước mắt, hán ngồ ngàng rồi điên lên vì hạnh phúc lớn bất ngờ ! một phút gặp gỡ xóa nhòa mười tám năm cứ tưởng trống không ...!".

- Các tác giả còn hay dùng *con chữ in nghiêng* làm phương thức phân chia văn bản thành những mảnh đoạn lớn.

Trong chuyện ngắn *Út Miên* (của Vũ Thị Thường), *con chữ bình thường* được dùng để tường thuật và miêu tả những ý nghĩ, những tình cảm đang diễn ra *hiện tại*, dưới dạng của lời nói *nửa trực tiếp* (có chỗ có thể hiểu vừa là lời nói tường thuật của tác giả, vừa là lời nói nội tâm của nhân vật), còn *con chữ nghiêng* được dùng để tường thuật và miêu tả những chuyện đã xảy ra *cách đây mười lăm năm*, dưới dạng của lời nói gián tiếp (lời tác giả) xen kẽ với lời nói *trực tiếp* (lời nói của nhân vật) và lời nói *tự thuật nội tâm* của nhân vật :

"Út Miên nhìn kỹ anh lần nữa. Lần này không phải để coi anh ốm hay mập, trẻ hay già mà là để đoán coi sau cái dáng vẻ đi đứng ăn mặc của anh có cái gì chứng tỏ rằng anh đã có vợ hay chưa ? Đương nhiên, Út Miên không thể nào đoán ra và chị lại trở lại với ý nghĩ buồn rầu, cái ý nghĩ làm chị bỗng thấy một cái gì nhói đau bên trong lồng ngực, nơi trái tim chị đang đập lồng lên như ngựa chạy. Mười lăm năm !... Dàn ông có bao giờ chờ đợi lâu được ? Mà dẫu anh có lấy vợ thì cũng là tại mình, chính là mình đã đặt ra với anh như vậy. Mình không hề quên. Cả từng chi tiết nhỏ của cái ngày đó mình cũng không hề quên..."

... Trời bên ngoài sẫm dần sẫm dần. Út Miên giơ bàn tay lên trước mặt. Bàn tay chỉ còn nhut một mảng nhỏ không rõ rệt giữa màu đen sẫm của đêm với một chút màu trắng sắp nhòa hẳn của ngày. Đó là cách xem giờ của Út Miên từ nửa năm nay, từ một năm nay, từ lâu hơn nữa. Chuta ra được. Còn cả tiếng hơn nữa mới ra được khỏi chỗ này. Út Miên lại dựa lưng vào vách, hai bàn tay lại đưa ra lần mò phía trước mặt - phía trước mặt cũng là vách ván - và cái cảm giác thấy như mình đang ngồi trong một cái quan tài dựng đứng lên lại trở lại với Út Miên như bản năng, như một cái xe hay một cỗ máy, cứ quay được một số vòng nhất định thì lại phát ra một tiếng "xình" đều đặn.

[bỏ bớt hơn bốn trang không trích dẫn]

Chập lâu sau, anh nói với em, giọng anh nghe rầu rầu :

- Chuyện bỏ hay lấy, cái đó tùy em. Bây giờ anh nói anh không bỏ, nhưng bụng em hết ưng anh rồi thì anh ép sao nổi ?

Dáng chừng anh còn muốn tìm đôi ba câu nói thiệt chua chát, thật mỉa mai nhưng anh tìm không ra. Anh đành nín thinh. Anh hiền quá, em thương anh quá chừng ! Nhưng biết làm sao ? Và nước mắt em lại tuôn ra, ướt đầm hai má...

Út Miên nhìn anh Sáu. Muốn hỏi chừng anh được mấy con rồi mà không dám. Lại để ý coi trên ngón tay áp út của anh có đeo nhẫn cưới ? Tay anh không có gì hết trơn. Ủa, mà cán bộ có hay chưa có cũng vậy, ai đeo chỉ cho điệu mà đoán ? Anh đang làm việc ở cơ quan, phải đâu mình gặp anh giữa chợ, giữa đường để nhìn xem anh có mang túi xách mấy cái đồ nhựa trẻ con chơi hoặc cái chậu, cái bình thủy ... để từ đấy Miên có thể đoán ra anh đã có gia đình hay chưa ? Nhưng mà thôi, đoán chi cho mệt ! Mười lăm năm ai mà chờ nổi ! Với đàn ông, ai người ta ở vậy chờ mình !

Hiệu quả tu từ trong trường hợp trên đây bị quy định bởi sự xen kẽ của hai thời điểm cách xa nhau mười lăm năm : quá khứ được kéo xích lại gần nhất với hiện tại, làm cho câu chuyện của ngày hôm nay trở nên sâu sắc, thấm thiết trong từng chi tiết; người đọc

theo dõi, lắng nghe, hồi hộp chờ đợi từng câu nói, từng ý nghĩ, từng rung cảm của nhân vật :

" - Hai tháng trước anh về Năm Căn dò tìm em hoài mà không thấy. Vậy chỗ lâu nay em công tác ở đâu ?

- Dạ, ở Cần Thơ. Em về Cần Thơ từ 64 mà, anh !

[...]

- Em có nhớ má Năm không ? Má Năm có người con trai tên Huỳnh đi tập kết ra bắc hồi 55 đó ?

Miên lại "dạ". Tiếng dạ nghe thật ngoan. Nhà má Năm ngày xưa là nơi hai người thường đi lại gặp gỡ nhau. Anh nhắc lại là nghĩa sao, anh ?

[...]

Anh thử thăm dò thêm đến nấc cuối cùng :

- Hay ngay tháng tới này chúng mình đi được không ?

Miên lại "dạ". Hai má Út Miên ứng đỏ, cái màu đỏ hiếm thấy trên da mặt tái xanh của người sốt rét.

Anh nhìn sâu vào hai mắt Út Miên. Là thế nào ? Lòng anh òa cơn vui ...".

b) Những phương thức cơ bản trong phân đoạn nhỏ

Câu có thể có trường hợp mang hình thức đề hình của đoạn văn. Đó là những *đoạn văn nhỏ nhất* mà lại có khả năng biểu đạt giá trị lôgic và biểu cảm cao. Phương thức sử dụng liên tiếp những đoạn văn tối thiểu này hoàn thành *những chức năng khác nhau*. Có khi mỗi đoạn văn tối thiểu (chỉ gồm một câu) chỉ mô tả một *hình ảnh*, một *cảnh tượng*, nhưng khi có cả một loạt những đoạn văn tối thiểu được tập trung lại, thì trước mắt người đọc là cả một *bức tranh*, chẳng hạn một bức tranh chiều tà buồn thảm với những con người và súc vật uể oải, bần thũ, nhếch nhác, trong ví dụ dưới đây :

"Bóng cây ngã đến gần tường rào lan.

Mặt trời chênh chếch nhòm vào gốc đa, gốc gạo.

Những con trâu, bò hí bắt và hí kỷ giam chông gong nằm dưới ánh nắng, uể oải nhai những rễ khoai hoặc cỏ héo của chủ ban cho.

Một lũ đàn bà chờ đợi nộp thuốc, lê la ngồi khắp thềm đình.

Đàn chó chui trong gậm đình, chực cướp xương ròi, con nọ cắn con kia ý ắng.

Trên đình ăn uống đã tàn.

Chánh tổng ngậm tăm nằm cạnh bàn đèn, hai mắt lim dim dò ngủ.

Cai lệ ngồi nhồm hai chân cao lỏ, cặp môi thâm sít nhành ra gần tới mang tai.

Câu lính cơ lấy hết gân guốc trên bộ mặt đỏ gay, ra sức nghiền cục xái trong cái chén mè.

Mấy ông hương trưởng, tộc biểu, trưởng tuần xúm quanh cái diều đàn và chiếc ấm tay, kẻ hút thuốc, người phùng miệng thổi bát nước nóng.

Lý trưởng tựa lưng bên bức câu lớn, thù tiếp chánh hội, phó hội bằng mâm cỗ chỉ còn rau chuối và lá tía tô.

Thư ký, chương bạ lễ phép chia đĩa mời nhau gấp mấy miếng thịt mỡ khô cong các cạnh.

Lí cựu, phó lí, thủ quỹ châu đầu trên lớp bát đĩa đầy nhặng xanh, gạt gù nhắc chén lên lại đặt chén xuống.

Người nhà chánh tổng, người nhà lí trưởng, mấy anh tuần phu canh ngày, ken vai vẩy lấy rá cơm "đi hơi" và chậu nước xuyết ruidi chết nổi lều hều, soạn soạn vừa và vừa nuốt".

(Ngô Tất Tố. *Tắt đèn*)

Khác với tác dụng làm chậm lại hành động, miêu tả một bức tranh ở trạng thái *tĩnh* trong tất cả các chi tiết của nó, sự sắp đặt liên tiếp các đoạn văn tối thiểu trong ví dụ dưới đây, ngược lại, truyền đạt sự diễn biến *nhanh gọn* của các hành động, sự *xúc động*

trong tâm trạng của con người :

"Gió chiều thổi đám lá tre tơi tả.

Nắng tây gay gắt đến nửa thềm.

Thằng Dần cái Tý thôi không ăn khoai, lại nhai vừa van vừa khóc.

Cái Tiu bú đã lừng dạ, hôn hồ ngảnh ra cười đùa [...]

Tức thì, chị chùi nước mắt và đi làm những việc mà chị cho là đau đớn.

Cái Tiu lại bấu bên sườn cái Tý.

Con chó cái chui đầu vào sợi xích sắt để cho bà chủ buộc vào cột nhà.

Dần chó con phải bắt vào trong ổ thừa, trên có met dây và có lại chằng chắc chắn."

(Ngô Tất Tố, *Tắt đèn*)

Sự sắp đặt liên tiếp một loạt "đoạn văn một câu" có khi được dùng để miêu tả chi tiết cảnh tượng mà nhân vật nhận thấy. Những từ "nào", "rồi", "và" mở đầu các đoạn văn cũng góp phần nói rõ thêm cái giàu có, lịch sự, có biết bao vật quý lạ trong cái nhà khách của ông nghị Quế.

"... Hôm nay bạo men tới đây, ấy là lần đầu chị được trông thấy cảnh tượng nhà khách của ông dân biểu. Trong mắt chị phà ấy lịch sự vô cùng.

Nào ở cạnh bức hoành phi khảm trai, mấy cô con gái lông ngỗng đuôi vú vừa nằm vừa tùm tùm cười tình.

Nào ở giữa đôi câu đối sơn thên thép vàng, hai thằng bé con béo tròn và xoay tròn, lễ mễ khiêng hộp sữa bò cao lớn gần bằng chúng nó.

Nào là ở bên chiếc độc bình men đỏ, cái điều ống vát vều vươn cành xe trúc dài thườn thượt như cái cần câu.

Rồi ở trong tủ chè chạm dây nhỏ, hôn chiếc ghế gụ mặt đá cùng châu vào chiếc bàn mây sơn xanh.

Và ở đầu cái giường tây sơn quang dầu, quần lĩnh thắm và khăn quàng nhiều xanh cùng vắt một chỗ.

Biết bao vật quý lạ, chị Dậu nhìn chưa khắp. [...]"

Câu cuối cùng trong đoạn trích chứng tỏ đây vừa là những quan sát của chị Dậu nhưng cũng là những nét miêu tả cụ thể của tác giả.

6. Sự phân chia đoạn văn theo đồ hình

Đoạn văn là một đơn vị cấu trúc - ngữ nghĩa, song về mặt đồ hình và do đó cả về mặt ngữ nghĩa nữa, nó có thể được chẻ ra thành những câu riêng biệt, hoặc những từ riêng biệt vốn xuất hiện như là những cái thay thế cho các câu. Sự phân chia đồ hình các đoạn văn có thể có những chức năng rất khác nhau.

Đoạn văn dưới đây (trong chuyện ký *Bão đen* của Khuất Quang Thụy, Văn nghệ, 14 - 4 - 1990) có một câu *in chữ bình thường* là lời nói của tác giả, còn những câu *in chữ nghiêng* truyền đạt một cách gián tiếp lời nói của nhân vật.

"Có một cậu nào đo to mồm hơn cả, gào lên ông ổng : *Em ơi ! Em ơi ! Tình đã hết rồi, tiền đã hết rồi. Rượu cũng hết rồi. Ê ! con mẹ ! .. Đi mua rượu, mau lên ! Ông ... thì đập hết bà nó bây giờ...*"

Trong truyện ngắn *Bóng dáng người yêu cũ* (của Nguyễn Đức Thọ, Văn nghệ, 4 - 1990), con chữ *in thường* được dùng để truyền đạt lời nói trực tiếp của nhân vật, con chữ *in thường* đặt trong hai dấu gạch ngang để truyền đạt lời nói tác giả, và con chữ *in nghiêng* được dùng để truyền đạt một cách gián tiếp lời nói của nhân vật thứ hai :

"Trăm sự nhờ cháu - Cậu thêu thảo khó nhọc - - Mơ may quế mùa ăn nói chưa qua khỏi lũy tre. Thành Thái con Xuân hai đứa yêu nhau đã lâu. Quả thật hồi đầu câu chưa bằng lòng. Nhà người ta có quá, mỗi hai bà cháu. Xuân là con hoang, mẹ nó đi lấy chồng, lớn lên nhờ bà ngoại. Nó không dám ở với bố dượng. Ông ấy bảo : *trăm sự nhờ cháu ; tiền nợ không bằng vợ có con riêng*. Tình cảm ấy xem ra không môn đang hồ đối với nhà mình. Nay cậu nghỉ lại, thôi để chúng lấy nhau cho xong cháu ạ.

Chuyện trăm năm của hai em, cháu đứng ra tổ chức, tất nhiên là mặt tình thần, mặt vật chất kệ thành Thái tính toán, trừ liệu, nó bảo có đủ tiền chi phí hết mọi khoản. - Từ đôi mắt mắt hết sinh khí của cậu ứa ra hai giọt lệ đục lờ..."

Hiệu quả tu từ trong những trường hợp như trên này sinh ra do sự *pha trộn* hai bình diện tường thuật tạo ra sự tương phản có tính biểu cảm.

Cũng trong truyện ký *Báo đen* đã dẫn, có đoạn văn (kể về đám người đi đòi nợ ở một thôn xóm) đã dùng con chữ *in nghiêng* đặt trong dấu *nháy nháy* để mô tả một cách hài hước tính chất vô nghĩa, tính chất ô hợp của bọn phá phách trong các hành vi của chúng, đặc biệt trong những lời hát tấp nham.

"... Ông chồng thì đi biệt, không thấy ló mặt về. Hay là đi kêu huyện? Đám thương binh thì hết ăn lại ngủ lại lời bài ra chơi "tiến lên", rồi thì hát ông ổng. Những là "đi ta đi giải phóng miền Nam", "không cho chúng nó thoát" rồi lại "quê hương là chùm khế ngọt"... rồi tuồng chèo cải lương vọng cổ đủ cả. Trẻ con bu đầy nhà, xem như xem hội, vui lắm!".

Trong đoạn văn dưới đây trích trong *Bát khuất* (của Nguyễn Đức Thuận), hai *chấm*, *ngoặc kép*, *chấm lửng* cộng với những *chấm hỏi*, *chấm than* được dùng làm hình thức phân chia đồ hình một đoạn văn, diễn tả lời nói bên trong của người kể, phân biệt với lời *tự thuật* của người kể xưng "tôi" không được đặt trong ngoặc kép.

Dang nằm, tôi bật nhóm dậy: "Gì mà nó ăn mừng ? Chiến thắng gì?... Nếu cái "chiến thắng" ở ngoài Sài Gòn thì có nghĩa là phong trào đấu tranh vũ trang đã lên cao, nó không giấu được nữa, phải đem cái "chiến thắng" giả tạo này ra lõe bíp... Hừ, có thể thế lắm. Có thể thế lắm !... Còn nếu "chiến thắng" ở Sài Gòn thì có nghĩa là... có nghĩa là một cuộc đảo chính bất thành. Và Diệm đã dẹp được bọn đảo chính..."

7. Giá trị phong cách và giá trị tu từ của tính khả phân

Tính khả phân, cũng như các phạm trù văn bản chung khác, có

thể có giá trị *phong cách chức năng* và giá trị *tu từ*.

Giá trị *phong cách chức năng* của tính khả phân được biểu đạt trong sự khác nhau trong tính chất phân hóa những văn bản thuộc các kiểu khác nhau. Đối với những văn bản đã được xây dựng theo mô hình *cứng rắn* thì tính định trước của khả năng phân hóa là dấu hiệu kiến trúc của chúng. Trong những văn bản kiểu *thông dụng*, đặc biệt trong văn xuôi khoa học, khả năng phân hóa mang tính chất lôgic hóa, được diễn đạt rõ ràng. Trong những văn bản như thế, nổi rõ lên một cách gián tiếp bản thân quan niệm của tác giả về tính quy định lẫn nhau của các bộ phận đã được phân xuất ra và cách lập luận của tác giả.

Trong văn bản *nghệ thuật* khả năng phân hóa vốn mang chủ yếu tính chất biểu cảm, cảm xúc, là một phương tiện của tổ chức nội dung của văn bản. Văn bản nghệ thuật không chỉ là cấu trúc của mối tác động qua lại giữa các yếu tố của nó mà còn quy định cho độc giả những quy tắc trong sự tác động qua lại giữa chúng, tức người đọc ý thức được cấu trúc đã cho không phải *trước khi* đọc văn bản mà *sau khi* đọc văn bản.

Giá trị *tu từ* của phạm-trù tính khả phân được biểu đạt trong sự *phân chia* của cá nhân tác giả đối với văn bản nghệ thuật - sự phân chia văn bản ra những chương, những phần v.v. - phản ánh như thế này hay như thế khác "cách nhìn" thế giới của tác giả, khi thực tại hóa những nhân tố này hay khác của tường thuật.

Có thể sử dụng làm biện pháp tu từ cả sự *vi phạm* những quy tắc phân hóa, vốn được biểu đạt trong sự thiếu mặt của việc chia đoạn văn và của những dấu ngắt câu hoặc trong cả sự vi phạm những quy tắc đã được mọi người thừa nhận trong việc sử dụng chúng.

Trong văn xuôi nghệ thuật đã hình thành truyền thống phân chia văn bản ra những *đoạn văn* như là những thể thống nhất cấu trúc-ngữ nghĩa nhất định. Khi phân đoạn như vậy, tác giả dùng các

dấu câu, những chữ cái thường, những chữ cái hoa. Tuy nhiên đã xuất hiện những thử nghiệm *khước từ* sự phân đoạn truyền thống, sử dụng cái gọi là kỹ thuật truyền đạt "dòng ý thức" nhằm mục đích tái hiện quá trình hoạt động của ý thức con người như là một quá trình được xây dựng trên những *liên tưởng* gần và những *liên tưởng* xa giữa các hình tượng, như là một quá trình tri giác thực tế khách quan một cách hết sức *khác thường*, hết sức *cá biệt* trong ý thức của nhân vật. Nhà văn Lê Lưu đã có lần đưa cho nhà xuất bản một cuốn tiểu thuyết *viết liên tục không xuống dòng*. Tác giả nói đùa : "Thế này cho nhà xuất bản đỡ tốn giấy". Khi đó, người biên tập đã không can thiệp buộc tác giả phải xuống dòng như sách ngữ pháp đã dạy, "bởi vì tôi tin rằng khi anh định không xuống dòng là có cái ẩn ý khác và tôi đã ủng hộ cái ẩn ý đó"⁽¹⁾. Rõ ràng đó là một cách nhìn rất đúng và lẽ tự nhiên là nó sẽ góp phần vào sự xuất hiện của những *phương tiện đồ hình mới mẻ*.

Trong *thơ*, sự xuất hiện của những phương tiện đồ hình khác với truyền thống biểu hiện rõ hơn. Nhiều tác giả đã bỏ thói quen cứ đầu một dòng thơ lại *viết hoa*. Bài *Qua sông Bạch Đằng nhớ Trương Hán Siêu* (của Nguyễn Linh Khiếu) chỉ gồm có một câu (chỉ có một chữ cái đầu câu viết hoa, và ở cuối câu là một dấu chấm)

*Có phải dòng sông ngàn năm trước
mang mang bờ nước
phát phơ lau
ngọn cò trợn mặt
hay hồn linh thiên cổ
dội ta nơi bờ vắng Bạch Đằng*

(1) Xem : Cao Tiến Lê. *Hội thảo về tình hình văn xuôi hiện nay*. Văn nghệ. 7 - 4 - 1990.

còn cả đây
đất trời sông nước
chẳng thấy ai lạnh lẽo không gian
ơ anh hùng
ơ thi sĩ
ơ ... quan dân
lớp lớp sóng, lớp lớp đời lặng vào đất nước
đất không hiển
lòng người không hiển
vi vu đạo đức hài hòa
thuận lẽ Hồng hoang bờ cõi
buồn thiêng sông núi cùng ta
lớp lớp kinh dương xương khúc
thiên thư sông trái vô cùng
thi nhân ngao du sơn thủy
mai sau biết có còn không.

(Văn nghệ, 27 - 3 - 1993)

Có một số nhà thơ đã bỏ thói quen cứ cuối một dòng thơ lại dùng dấu ngắt câu và sang một dòng thơ khác lại viết chữ cái đầu: hoa. Cả bài thơ Ở nhà mình (của Thanh Thảo) không có một chữ cái hoa nào, không có một dấu ngắt câu nào.

ngoài vườn quả ối rụng
thơm khoảnh khắc nào
mưa bao bọc đường lầy
những tàu chuối quạt qua mùi khói
má tôi đun nấu
buổi sáng ấy là mũi kim

thình thoảng chích vào
ngón tay
tôi đã quên căn nhà
kia quên
những thương yêu
tôi đã nhớ căn nhà
kia giữa
mạng nhện và đồ
gỗ
đêm đêm nghe im
lặng đang bò
hướng về đây những
quả ổi rụng
mùi hương như
người hò hững
đơn độc

(Lao động Chủ nhật Xuân 1993, 21 - 10-1992)

Những ví dụ đã nêu trên đây là những dẫn chứng cho những sự vi phạm có lý do tu từ thường thấy. Trong thực tế văn học, người ta còn phát hiện ra những sự vi phạm độc đáo hơn, phản ánh một lối cảm nhận rất riêng của nhà thơ. Xuất phát từ khuynh hướng sáng tác của mình, có người đã thay đổi hệ thống quen thuộc trong cách trình bày văn bản về hình thức, sao cho văn bản không những không truyền đạt những đặc điểm của lời nói âm hưởng mà còn gây khó khăn rắc rối cả trong sự tri giác hình thức văn tự. Có thể dẫn làm ví dụ bài *Hạc trắng* của Nguyễn Linh Khiếu dưới đây :

Hạc trắng

*Bay về từ phương trời nào. Bầy hạc trắng bên
ta xếp cánh chả những đôi chân thiêng trong
chậu gốm cổ. Một mùi hương lạ ngân vang tràn trề.*

*Là thiên sứ chăng hay chủ nhân của cõi miền
nào. Hay bầu bạn của ta lâu nay xa cách. Hay
có phải ta đó không... ta của bao giờ. Mơ ước
là thế sao. Ký ức là thế sao.*

*Hạc trắng. Bay về hay vừa hiện ra. Chiếc chậu
gốm cổ vật truyền kiếp. Lưu giữ những điều
thiêng. Khi trong cội rễ. Lốp men in dấu vô vàn
chân hạc. Trời ! những vết chân thiêng kí hiệu
bí truyền.*

*Chiều nay nhân duyên gặp gỡ. Tất cả chan hòa
ánh sáng và ngân vang hương lạ*

(Văn nghệ, 27 - 3 - 1993)

Như vậy, tính hoàn chỉnh và tính liên kết của văn bản một mặt, và tính khả phân của văn bản, mặt khác, là một thể thống nhất độc đáo của các mặt đối lập, mặt này quy định mặt kia.

III. CÁ TÍNH VÀ PHI CÁ TÍNH CỦA VĂN BẢN

1. Phạm trù cá tính / phi cá tính của văn bản

Phạm trù cá tính / phi cá tính vốn được biểu hiện trong văn bản như là khả năng có thể biểu đạt / không có thể biểu đạt cái nhân tố tác giả hay cái nhân tố cá nhân - là một trong những phạm trù quan trọng nhất của văn bản nói chung. Phạm trù này được hiện

thực hóa trong tất cả các kiểu văn bản, khác với phạm trù *hình tượng tác giả* vốn chỉ được biểu hiện trong các văn bản nghệ thuật. Giá trị phong cách của phạm trù này tỏ rõ trước hết là ở chỗ cái khả năng có thể biểu đạt / không có thể biểu đạt cái nhân tố tác giả là một trong những tiêu chuẩn *phân giới* các phong cách chức năng và các kiểu lời nói, mà trước nhất là phân giới lời nói nghệ thuật, với lời nói phi nghệ thuật. Khác với văn bản phi nghệ thuật trong các văn bản nghệ thuật, sự có mặt của nhân tố tác giả, của hình tượng tác giả là một dấu hiệu kiến trúc, trong khi đối với nhiều kiểu văn bản phi nghệ thuật sự thiếu mặt của nhân tố tác giả lại là một nét đặc trưng.

2. Phạm trù cá tính / phi cá tính - dấu hiệu khu biệt ba kiểu văn bản cơ bản

Mức độ của khả năng biểu đạt nhân tố tác giả là *dấu hiệu khu biệt* ba kiểu văn bản cơ bản : văn bản được xây dựng theo mô hình *cứng rắn*, văn bản - theo mô hình *thông dụng* và văn bản - theo mô hình *tự do*. Trong những văn bản được xây dựng theo các mô hình *cứng rắn* (như những mệnh lệnh, những đạo luật, những hiệp ước, những biện pháp, những nghị định thư ...) nhân tố cá nhân *vắng mặt hoàn toàn*; mặc dù những văn bản này đều có những tác giả cụ thể, song cá tính của các tác giả đều bị tước bỏ hoàn toàn: xuất hiện với tư cách một tác giả giả định là một lực lượng *vô nhân xưng* nào đó: luật lệ, nhà nước, đảng, quy chế xã hội. Trong những văn bản được xây dựng theo các mô hình *thông dụng*, đặc biệt trong văn xuôi khoa học, khả năng biểu đạt nhân tố tác giả là *nhỏ nhất*: tác giả cụ thể dường như xuất hiện ở "cá nhân khoa học" và những đặc trưng riêng của tác giả được biểu đạt tối thiểu. Thật thế, mức độ của khả năng biểu đạt nhân tố cá nhân là khác nhau đối với những khoa học khác nhau. Ở các khoa học chính xác, sự khách quan trong việc trình bày thì *lớn hơn* so với ở các khoa học nhân văn. Cũng đóng một vai trò nhất định là cá tính của nhà khoa

học vốn được *ít nhiều* biểu hiện trong cách trình bày. Trong những văn bản được tạo lập theo những mô hình *tự do* (những mô hình nghệ thuật và những mô hình chính luận), cá tính / phi cá tính của văn bản được biểu đạt với *mức độ khác nhau*. Trên bình diện này, giữa những văn bản nghệ thuật và những văn bản chính luận có sự khác nhau quan trọng. Đối với những văn bản nghệ thuật thì khả năng biểu đạt nguồn gốc tác giả là *bắt buộc*, còn đối với những văn bản chính luận thì về mặt này chúng không cùng loại như nhau mà có thể được chia ra hai nhóm :

a) Những văn bản trong đó nguồn gốc tác giả *hoàn toàn bị tước bỏ*: tác giả của văn bản là vô danh và thủ pháp tu từ cá nhân của tác giả thì không được đánh dấu. Tác giả xuất hiện như một phát ngôn nhân tư tưởng của một nhóm xã hội nhất định, của một đảng, của một giai cấp nhất định. Đối với những văn bản kiểu này thì một đặc điểm nổi bật là sự khách quan hóa việc trình bày và sự hướng vào việc sử dụng các đặc điểm ngôn ngữ và tu từ của các phong cách khoa học và hành chính - công vụ - với tư cách là những phong cách có tính chất phi cá tính nhiều nhất. Để làm ví dụ cho những văn bản kiểu này có thể lấy những bài xã luận của các báo *Nhân dân*, *Hà Nội mới*, của các tạp chí *Nghiên cứu lí luận*, *Dân chủ và pháp luật*...

b) Những văn bản trong đó nguồn gốc cá nhân được biểu đạt một cách *hoàn toàn xác định* : tác giả của văn bản không phải là vô danh, thủ pháp tu từ cá nhân của tác giả *được đánh dấu*. Cũng giống như trong trường hợp thứ nhất tác giả xuất hiện như là phát ngôn nhân tư tưởng của những lực lượng xã hội nhất định, song trong trường hợp ở đây, những tư tưởng này được diễn đạt *thông qua thái độ cá nhân* của tác giả. Đối với những văn bản này thì một đặc điểm quan trọng là thủ pháp *chủ quan hóa* trong sự trình bày và việc sử dụng rộng rãi những *đặc điểm* của kiểu lời nói nghệ thuật. Không phải ngẫu nhiên mà nhiều nhà văn thuộc thời kì

trước đây và cả ngày nay, cũng đồng thời là những nhà chính luận nổi tiếng. Để làm ví dụ cho những văn bản kiểu này có thể lấy những bài trong báo và tạp chí viết về những vấn đề thuộc chính sách đối nội, đối ngoại, về những vấn đề kinh tế, luân lý-đạo đức...

Và cuối cùng, trong những văn bản nghệ thuật cá tính của văn bản vốn được hiện thực hóa thông qua khả năng biểu đạt của nguồn gốc tác giả, là có tính chất *bất buộc*, bởi vì chính nó là nhân tố hàng đầu bảo đảm sự *thống nhất* của văn bản nghệ thuật.

3. Một số khái niệm gắn với sự hiện thực hóa phạm trù cá tính / phi cá tính

Có thể đưa vào việc nghiên cứu phạm trù cá tính / phi cá tính của văn bản nghệ thuật một số khái niệm gắn với sự hiện thực hóa phạm trù này và có những đặc trưng ngôn ngữ học xác định.

Người ta thừa nhận sự phân biệt khái niệm "nhà văn" với khái niệm "tác giả", với khái niệm "người tường thuật" và với khái niệm "hình tượng tác giả".

"Nhà văn" là người đứng ở ngoài cấu trúc tác phẩm nghệ thuật, thuộc vào thế giới của thực tế hiện thực (ví dụ Nguyễn Tuân, Chế Lan Viên) "Tác giả" là hình tượng nhà văn trong tác phẩm mà ông ta đã sáng tạo ra, và với tác phẩm đó ông ta đã xuất hiện trong ý thức của người đọc (ví dụ Nguyễn Tuân với tư cách tác giả của tập truyện ngắn *Vang bóng một thời* (1940), Nguyễn Tuân với tư cách tác giả của *Tùy bút kháng chiến và hòa bình* (1956), Nguyễn Tuân với tư cách tác giả của *Hà Nội ta đánh Mỹ giỏi* (1972)...; Chế Lan Viên với tư cách tác giả của tập *Điệu tàn* (1938), Chế Lan Viên với tư cách tác giả của tập *Ánh sáng và Phù sa* (1960), Chế Lan Viên với tư cách tác giả của tập *Hoa ngày thường chim báo bão* (1967). "Người tường thuật" là hình tượng hoặc nhân vật nào đó vốn có thể trùng hoặc không trùng với hình tượng tác giả, mà từ ngôi của hình tượng hoặc nhân vật đó được tiến hành sự tường thuật. "Người

tường thuật - tương tự như tác giả : anh ta lựa chọn, kết hợp, trình bày và đánh giá các sự kiện. Ví dụ, ông giáo - nhân vật xưng "tôi" là người tường thuật trong truyện "*Lão Hạc*" của Nam Cao :

"Lão Hạc thối cái mồi rơm, châm đóm. Tôi đã thông điều và bỏ thuốc rồi. Tôi mời lão hút trước. Nhưng lão không nghe : - Ông giáo hút trước đi...

Và tôi cầm lấy đóm, vo viên một điều. Tôi rít một hơi xong, thông điều rồi mới đặt vào lòng lão. Lão bỏ thuốc, nhưng chưa hút vội. Lão cầm lấy đóm, gạt tàn và bảo...

Lão đặt xe điều, hút. Tôi vừa thở khói, vừa gà gà đôi mắt của người say, nhìn lão, nhìn để làm ra vẻ chú ý đến câu nói của lão đó thôi. Thật ra thì trong lòng tôi dửng dưng. Tôi nghe câu ấy rất nhàm rồi...

Hôm sau, lão Hạc sang nhà tôi. Vừa thấy tôi lão bảo ngay : - Cậu Vàng đi đời rồi, ông giáo ạ !...

Luôn mấy hôm, tôi thấy lão Hạc chỉ ăn khoai. Rồi thì khoai cũng hết ...

Lão không hiểu tôi, tôi nghĩ vậy, và tôi càng buồn lắm ...

Tôi trở to đôi mắt ngạc nhiên. Hân thì thầm..."

Sự khác nhau giữa tác giả và người tường thuật là ở chỗ : người tường thuật nằm trong cùng một thế giới với những nhân vật còn lại, còn tác giả thì đứng ở trên các nhân vật ⁽¹⁾.

4. Những kiểu tường thuật cơ bản

Sự phân giới giữa hình tượng tác giả và người tường thuật có mối liên hệ chặt chẽ với những kiểu tường thuật cơ bản. Sự phong phú của các hình thức tường thuật trong văn xuôi nghệ thuật có thể rút lại thành hai kiểu cơ bản : kiểu tường thuật từ ngôi ba

(1) K.N. Atarova, G.A. Lexokixơ. *Ngữ nghĩa học và cấu trúc tường thuật từ ngôi ba trong văn xuôi nghệ thuật*. Nxb. VHLKH LX, Loại văn học và ngôn ngữ, 1980, tr. 39, 1955.

(tường thuật khách quan hóa) và kiểu tường thuật từ *ngôi một* (tường thuật chủ quan hóa).

a) Tường thuật khách quan hóa

Trong tường thuật *khách quan hóa*, câu chuyện được dẫn dắt từ *ngôi tác giả* "uyên bác", người tường thuật không được nhân vật hóa và không được tách riêng ra. Nói cách khác, hình tượng tác giả và người tường thuật *hòa làm một*, và tác giả xuất hiện như là một *người tường thuật vô nhân xưng* đứng ngoài tác phẩm của mình. Giữa các nhân vật và người tường thuật "vô tình" có một khoảng cách song song, dường như người kể chuyện đã cố ý "tách mình ra khỏi sự đồng cảm rất lớn đối với các nhân vật và chỉ hướng sự chú ý của độc giả vào những kết quả thuần túy" ⁽¹⁾. Ví dụ, được tường thuật như vậy là một số truyện ngắn của Thạch Lam :

"*Tiếng kêu thất thanh của bác làm giật mình lũ trẻ, chúng nó ngồi dậy đưa mắt sợ hãi nhìn người mẹ.*

Hai hôm sau, *bác Lê* lại lên con mề sàng rồi chết. Người trong phố chợ gom góp nhau mua cho bác một cỗ ván một, rồi đưa giúp bác ra cánh đồng, chôn vùi dưới bãi tha ma nhỏ ở đầu làng.

Khi trở về, qua căn nhà lạnh lẽo âm u, *họ* thấy mấy đứa con nhỏ con bác Lê ngồi ở vỉa hè. *Con Tý* đang dỗ cho thằng Hy nín khóc, nói dối rằng mẹ nó đi chợ một lát sẽ về. Nhưng *họ* biết rằng bác Lê không trở về nữa. Và *họ* thấy một cảm giác lo sợ đè lên lấy tâm can họ, những người ở lại, những người còn sống mà cái nghèo khổ cứ đeo đuổi mãi không biết bao giờ dứt".

(*Nhà mẹ Lê*)

Trường hợp không phải là hiếm hoi của kiểu tường thuật này là những văn bản nghệ thuật trong đó người tường thuật không được nhân vật hóa, song được tách ra, nổi bật lên nhờ *thủ pháp tường thuật cá nhân* :

(1) G.N. Đôxốpépốp. *Dẫn luận nghiên cứu văn học*. 1. 11. Nxb. Giáo dục. H., 1985. tr. 90.

"Nói nôm na, chú Văn Cách cũng muốn *chim* chị Tam *đáo* *đế*. Có *bạn* chú định ngồi trong mảnh mảnh, ví cho chị Tam một câu *rõ* hay. Giá chú biết làm thơ, làm văn thì *hắn* đã nghĩ được một bài trường thiên *ro dài* để tặng ! *Khốn* như chú chỉ quen thói *tộp ngược* *lần lưng* dân, cho nên chỉ học được *một chim* *gái* của bạn đồng nghiệp, *thằng* như *lòng súng*, là giữ nón, chần đường, hoặc nắm cổ tay mà bắt nói một câu...

Hắn các ngài đã đoán trước ngay rằng *máu ghen* của anh Tam *trà dùng dùng* nổi lên, thì chú quyền Văn Cách sẽ bị *trời* *gô* vào *chân* giường, và phải *trận* *dòn* *nát da* *nát thịt*...

Vậy mà Văn Cách *nào phải* người biết điều. Thấy Tam chịu *nước* *lạ*, chú lại *lam* già, *sấn* đến, tát cho Tam mấy cái...

(Nguyễn Công Hoan. *Thật là phúc*)

Tường thuật khách quan hóa là kiểu kể chuyện phổ biến nhất, có thể gặp trong hầu hết sáng tác của các nhà văn. Tuy nhiên ở mỗi nhà văn lại có thể gặp một giọng điệu kể chuyện riêng biệt, đặc sắc, không thể lẫn. Đọc Nguyễn Khải chẳng hạn cứ thấy thấp thoáng một người kể chuyện vui tính có phần láu lỉnh, tinh nghịch, sẵn sàng rình chộp lấy ở cuộc sống cái khía cạnh hoặc ngộ nghĩnh, khôi hài, hoặc trào lộng, hóm hỉnh. Bóng dáng của một người kể chuyện như thế thấp thoáng đằng sau những chữ tác giả dùng, những tình huống tác giả mô tả, những chi tiết tác giả sắp đặt, và nhất là những đoạn đối thoại mà tác giả dựng lên. Đọc Nguyễn Công Hoan thấy giọng kể chuyện tự nhiên hoạt bát, lời cuốn, nghệ thuật dẫn dắt tình tiết sao cho mâu thuẫn trào phúng, tình thế hài hước bật ra ở cuối tác phẩm. Bóng dáng của một người kể chuyện như thế ẩn hiện đằng sau phương thức kể chuyện biến hóa, lối vẽ hình vẽ cảnh sinh động, giọng kể chuyện tự nhiên hoạt bát, cách ví von so sánh độc đáo, hình thức chơi chữ táo bạo, dí dỏm. Đọc Vũ Thị Thường cứ thấy phảng phất một giọng kể dân gian truyền thống : khẩu ngữ sinh động phong phú của người nông dân được sử

dụng rộng rãi chẳng những trong những đoạn đối thoại, độc thoại nội tâm của nhân vật mà cả trong lời văn giọng kể của tác giả. Bóng dáng của một người kể chuyện như thế thấp thoáng đằng sau lối dùng tiếng nói của người nông dân, một thứ tiếng nói có cái vẻ rườm rà, luộm thuộm nhưng cũng thật phong phú, tài hoa, thành thạo điểm xuyết một lối ví von hết sức táo bạo mà cũng hết sức chính xác, sinh động hay xen vào đôi ba thành ngữ, tục ngữ đưa đẩy một cách rất thông minh.

Tất nhiên cũng có những giọng kể trung hòa, không mang dấu ấn riêng của tác giả - người kể chuyện. Nhận biết được người tường thuật mơ hồ, trừu tượng, không rõ rệt cũng là một việc làm thú vị không kém việc nhận biết phong cách riêng của người tường thuật cụ thể. Kiểu tường thuật khách quan trung hòa này thay đổi theo từng thời kì phát triển của văn học. Trong các sáng tác văn học dân gian như truyện cổ tích, thần thoại, lời kể chiếm phần lớn nhưng không có tính chất cố định, vì có nhiều dị bản. Nguyên nhân sai sót đó là do phương thức sáng tác và lưu hành, cụ thể là tính tập thể và tính truyền miệng. Trong tiểu thuyết cổ điển thời kì phong kiến, ngôn ngữ người kể chuyện lại mang tính chất ước lệ, ưa thích dùng từ ngữ trang trọng, có những công thức giống nhau về cách kể những câu chuyện có nội dung khác nhau. Ví dụ khi bắt đầu giới thiệu một nhân vật hay sự kiện nào đó thường sử dụng khởi ngữ: "Lại nói về...."; khi kết thúc mỗi chương hồi nhất thiết phải có câu mang chức năng chuyển tiếp. "Muốn biết ... thế nào, xem hồi sau sẽ rõ". Trong các tác phẩm lãng mạn có sự ưa thích lối miêu tả lí tưởng hóa, đầy những ẩn dụ ví von, những định ngữ mang sắc thái đánh giá chủ quan. Trong các tác phẩm văn học hiện thực chủ nghĩa nổi bật lên một kiểu tường thuật khách quan nghiêm nhặt. Người ta thừa nhận rằng "càng giấu kín quan điểm của tác giả, tác phẩm nghệ thuật càng có giá trị (Ăngghen). Nhưng thực chất vấn đề là ở sự "giấu kín" - tức là thể hiện một cách nghệ

thuật - chứ không phải không thể hiện.

Tóm lại trong tường thuật khách quan hóa, người tường thuật là người *biết rất rõ* nhân vật -, không được nhân vật hóa và tuy có được nhắc đến đôi lần trong truyện thì toàn bộ sự tường thuật cũng vẫn được dẫn dắt chủ yếu từ *ngôi ba*, chứ không phải từ *ngôi một*.

b) Tường thuật chủ quan hóa

Trong tường thuật *chủ quan hóa*, câu chuyện được dẫn dắt từ người kể xưng "tôi", trong trường hợp này tác giả dường như ẩn nấp sau cái *mặt nạ* của người tường thuật, không những có được khả năng miêu tả một số biến cố mà còn có được khả năng phát hiện ra cái *thế giới bên trong* của nhân vật - người tường thuật. Có thể dẫn ra làm ví dụ truyện ngắn *Cái ví da đen* của Thế Lữ.

"Tàu chạy Lạng Sơn - Hà Nội, khỏi ga Kép được ít lâu thì tôi chú ý đến một *anh chàng* mặt tai tái, mặc áo dài trắng đã cũ, đội khăn xếp, xách ô trắng và đi chân không. *Anh ta* vào trạc hơn hai mươi, hai mắt sắc và nhanh, đi lờ mờ ở trong toa, đến đứng hết chỗ này sang chỗ khác. Tôi kéo chiếc vali nhỏ lại bên mình và lần tay thăm lại cái ví tiền trong áo: vì cái cử chỉ của *anh chàng* kia rất đáng ngờ.

Mấy người ngồi gần đó cũng đồng ý với tôi nên đều thủ tay vào bọc, người nấn tiền, người đổi chỗ cất ví...

Tôi vừa có ý coi chừng *anh chàng mắt la mày lét* kia vừa đọc sách, bỗng ngừng lại, vì tôi vừa trông thấy sợi dây chuyền vàng đeo lưng lẳng mấy chiếc vuốt bọc vàng ở trên bụng một ông mặc quần áo tây ngồi ghế trước mặt...

Tôi nghĩ bụng: "Nếu *thằng* kia thật là kẻ cắp thì thế nào nó cũng rình lấy cho bằng được".

Tôi vừa nghĩ thế thì người *lạ mặt* đã mon men đến ngồi len vào bên trái người đàn ông. Nhưng ông ta vẫn thản nhiên vừa bấu cái môi dày và nhón ra vừa đếm tập giấy bạc. Đếm đi đếm lại hai, ba lượt rồi mới chịu

gấp ví, toan nhét vào trong áo, nhưng nghĩ thế nào lại đem bỏ vào túi áo khoác ngoài cùng, mà lại bỏ ngay chính cái túi bên tay trái. Thế rồi ông ta làm gì nữa, các ngài có biết không? Thế rồi ông ta ngửa đầu ra lim dim ngủ. Lại ngủ một cách bình yên nữa chứ ! Thật khó lòng tìm được người ngu ngốc hơn...

Tôi vẫn nâng quyển sách lên gần mày giả vờ đọc để tiện rình anh chàng kia thì thấy mắt hắn vẫn nhìn đi, nhưng hai tay đang se sẽ lách vào túi người đàn ông mà cặp lấy mép cái ví... Lúc ấy tàu còn chạy chậm. Chân nó lăm lăm bước... cái ví đã kéo ra gần khỏi túi... tôi vừa vút quyển sách xuống cạnh thì "bốp" một cái, người đàn ông đã đứng dậy : thằng ăn cắp ngã sấp xuống chân ông ta".

Trong tường thuật chủ quan người tường thuật không những được nhân vật hóa mà lời ăn tiếng nói của người đó cũng được đánh dấu về tu từ học : sự tường thuật biểu hiện tương ứng tất cả những đặc điểm lời nói cơ bản của người tường thuật. Trường hợp đặc biệt của lối tường thuật này là trường hợp của những văn bản nghệ thuật trong đó người tường thuật tuy cũng được nhân vật hóa song lời ăn tiếng nói thì không được nói bật lên về tu từ học. Lời kể được dẫn dắt từ ngôi một. "Tôi" được hiểu là tác giả nhưng chỉ đóng vai trò người dẫn chuyện, chứ hầu như không tham gia vào sự phát triển của các biến cố sự kiện, tính cách nhân vật trong tác phẩm. Người kể chuyện tồn tại tương đối độc lập với cốt truyện. Ví dụ truyện ngắn *Mầm sống* của Triệu Bôn :

"Đó là một chiến sĩ có nước da tái nhợt đang nằm trong hầm. Dạn súng cối cá nhân của địch đã làm giập ống chân anh, chỗ vết thương lâu ngày đang bốc mùi. Người anh chỉ còn da bọc xương. Mái tóc rậm mới cắt nên khuôn mặt anh đã gầy lại càng gầy thêm và hơi dài ra.

... Sau khi được gọi đầu, được kỳ cọ sạch sẽ và được thay quần áo sạch, khuôn mặt anh rạng lên, những tia sáng gay gắt trong mắt dịu lại, lúc đó người ta mới nhận thấy anh có đôi mắt trong trẻo như hai giọt nước sau cơn mưa rào.

Tôi đề nghị anh kể cho nghe về những ngày đêm sống sát vách gác của anh. Anh móm mím cười khiến tôi đồ phân vân vì biết mình đang "quấy rầy" một người đau yếu".

Trong truyện ngắn này, người dẫn chuyện không liên quan tới cuộc đời của nhân vật (Hà) và chỉ là người kể lại câu chuyện của nhân vật.

Nếu trong tường thuật khách quan hóa, từ ngôi ba (tường thuật gián tiếp), biến cố và tính cách nhân vật trong truyện được trình bày dường như *không phụ thuộc* vào lập trường của một ai, vì người kể ẩn mình, thì trong tường thuật chủ quan hóa, từ ngôi một (tường thuật trực tiếp), ngược lại, nảy sinh ra hai hiệu quả : thứ nhất, đó là sự tăng cường *ảo giác* của độc giả về tính khách quan của nội dung câu chuyện (vì hiển nhiên người kể chuyện được chứng kiến hay được nghe, hoặc được trực tiếp tham gia); thứ hai, đó là sự thể hiện rõ hơn *dấu ấn chủ quan* của người kể chuyện qua cách trình bày các sự kiện và tính cách nhân vật đã được anh ta tiếp thu.

c) Lối tường thuật hòa hợp các kiểu

Sự phân chia trình bày trên đây dù sao cũng có phần được đơn giản hóa. Bởi vì trong văn xuôi, nghệ thuật hiện đại không hiếm khi được quan sát thấy lối sử dụng đồng thời các kiểu tường thuật khách quan hóa và chủ quan hóa với những cách kết hợp rất khác nhau. Truyện ngắn *Sợi tóc* của Thạch Lam là một ví dụ. Đó là câu chuyện của người kể xưng "Chúng tôi" về nhân vật Thành⁽⁺⁾ và cũng đồng thời là câu chuyện của nhân vật Thành về nhân vật Bản⁽⁺⁺⁾ :

(+) Anh Thành nhóm dậy, nghiêng mình chống khuỷu tay xuống giường rồi nói với một giọng trầm và thông thả khiến người nghe hiểu được các ý tứ của câu chuyện :

(++) - "Tôi có một người anh họ rất giàu và rất ngốc... Tên anh ta

là *Bân*. *Bân* rất phục *tôi*, coi *tôi* là một người sành sỏi, thạo đời, và nhất là thạo các ngón ăn chơi...

Hôm ấy, *Bân* đến rủ *tôi* cùng đi mua một cái đồng hồ. *Anh ta* muốn mua hàng thật tốt, và nhờ *tôi* xem hộ.

Chúng tôi vào hiệu. *Bân* ăn vui vẻ lắm, có lẽ *hắn* vừa ý về cái đồng hồ mua rẻ. *Tôi* thì trong óc cứ vờ vẫn cái ý nghĩ sao một thằng ngốc như *hắn* - *tôi* thấy *hắn* càng ngốc - lại có lắm tiền thế, còn mình.

Trước mắt *tôi*, mấy tờ giấy bạc một trăm gấp trong ngăn ví, hiện ra rất rõ rệt. Lấy mấy tờ, độ hai tờ - tại sao lại hai ? *tôi* không biết - thật dễ dàng quá...

Tôi bước một bước lùi ra. Thế là hết. Bây giờ thì không sao đựng đến cái ví được nữa. *Tôi* bàn thần, ngó ngán, mặc lấy chiếc áo của *tôi* và đội mũ.

Tôi có tiếc đã không lấy hay không, hay bằng lòng mình vì đã chống giữ lại cái ý xấu ? *Tôi* cũng không tìm biết rõ hơn. Hình như ý nghĩ ham muốn hay trù trừ tới ấy không phải là của *tôi*, hình như của ai ấy, của một người nào khác lạ, khác với cái người thường của *tôi* bây giờ..."

(+) *Chúng tôi* đều yên lặng. *Anh Thành* nói xong, với cái điệu hút một hơi thuốc lào rất kêu. Rồi *anh* thờ thong thả, mắt lơ đãng nhìn dõng theo làn khói đi ...

Chuyện của người tường thuật⁽⁺⁾ (về *anh Thành*) có tính chất nhân xưng (*chúng tôi*), có lời chuyện trò với độc giả. Còn chuyện của *anh Thành* (++) (kể về *anh Bân* và về mình) cũng có tính chất nhân xưng (*tôi*), song không có lời chuyện trò với độc giả. Người tường thuật tồn tại độc lập với cốt truyện, thủ pháp lời nói của *anh ta* không được đánh dấu về tu từ học. Nhân vật *Thành* trái lại có một thủ pháp lời nói được đánh dấu về tu từ học diễn đạt một cách hiển minh những suy tư thâm lặng của mình.

Lối "tường thuật kép" như vậy có thể thấy ở nhiều truyện ngắn, tiểu thuyết của các nhà văn. Tất nhiên mỗi trường hợp cụ thể của

mỗi nhà văn có những nét khác biệt.

Trong *Lão Hạc* của Nam Cao cũng có lối sử dụng đồng thời hai kiểu tường thuật : tường thuật của ông giáo - nhân vật người tường thuật xưng *tôi* ⁽⁺⁾, tường thuật của lão Hạc - nhân vật chính ⁽⁺⁺⁾ và cả lối tường thuật có thể hiểu là của cả hai người ⁽⁺⁺⁺⁾, rồi nữa, cả lối tường thuật trực tiếp của con lão Hạc ⁽⁺⁺⁺⁺⁾

(+) *Lão* vội cắt nghĩa cho *tôi* hiểu tại sao lão đang nói chuyện con chó, lại nhảy sang chuyện thằng con như vậy :

(++) - Con chó là của cháu nó mua đấy chứ !... Nó mua về nuôi định để đến lúc cưới vợ thì giết...

(+++) Ấy ! Sự đời lại cứ thường như vậy đấy. Người ta định rồi chẳng bao giờ người ta làm được. Hai đứa mê nhau lắm. Bố mẹ đứa con gái biết vậy, nên cũng bằng lòng gả. Nhưng họ thách nặng quá: nguyên tiền mặt phải một trăm đồng bạc, lại còn cau, còn rượu cả cưới nữa thì mất đến cứng hai trăm bạc...

(+) *Lão Hạc* không lo được. Ý thằng con lão, thì nó muốn bán vườn, cố lo cho bằng được. Nhưng *lão* không cho bán. ⁽⁺⁺⁺⁾ Ai lại bán vườn đi mà lấy vợ. Và lại bán vườn đi thì cưới vợ về, ở đâu ? Và lại, nói cho cùng nữa, nếu đằng nhà gái họ cứ khăng khăng đòi như vậy, thì đâu có bán vườn đi cũng không đủ cưới ... (+) *Lão* dần dần nước mắt bảo *tôi* :

(++) - Trước khi đi, nó còn cho *tôi* ba đồng bạc, ông giáo ạ ! Chả biết nó gửi thẻ xong, vay trước được mấy đồng mà đưa về cho *tôi* ba đồng. Nó đưa cho *tôi* ba đồng mà bảo : ⁽⁺⁺⁺⁺⁾ "*Con* biếu *thầy* ba đồng để thỉnh thoảng *thầy* ăn quà; xưa nay *con* ở nhà mãi cũng chẳng nuôi được bữa nào, thì *con* đi cũng chẳng phải lo; *thầy* bòn vườn đất với làm thuê làm mướn cho người ta, thế nào cũng đủ ăn; *con* đi chuyến này cố chỉ làm ăn, bao giờ có bạc trăm *con* mới về; không có tiền, sống khổ sống sò ở cái làng này, nhục lắm !..." (++) *Tôi* chỉ còn biết khóc, chứ còn biết làm sao được nữa. Thẻ của nó người ta giữ. Hình của nó, người ta chụp rồi. Nó đã lại lấy tiền của người ta. Nó là người của người ta rồi, chứ đâu còn là *con* *tôi*?...

Lối tường thuật hòa hợp các kiểu, hay nói một cách hình ảnh lối kể chuyện "chuyện trong chuyện" (giống như trong hội họa - "cảnh trong cảnh", trong kịch - "kịch trong kịch"), như vậy, rõ ràng là có tác dụng to lớn trong việc miêu tả không chỉ cái vẻ ngoài ăn mặc, đi lại, nói năng của nhân vật mà còn có khả năng thâm nhập vào những nỗi niềm sâu xa, thâm kín nhất của tâm hồn, tình cảm con người : bức tranh mô tả đời sống trở nên vô cùng sinh động lung linh, vì nó được nhìn từ nhiều góc độ, từ những điểm không gian và thời gian khác nhau, có những "viễn cảnh" khác nhau. Ngay trong ông giáo - nhân vật người tường thuật xưng "tôi" cũng có sự tương phản về phong cách tường thuật. Cái chết của lão Hạc được kể lại trong sự khai triển *khái quát* và đã làm *xao xuyến* người kể. Tiếp theo một câu ngoại đề trữ tình (Không ! Cuộc đời chưa hẳn đã đáng buồn, hay vẫn đáng buồn nhưng lại đáng buồn theo một nghĩa khác), là sự tường thuật mà *ranh giới* giữa quá khứ và hiện tại "được xác định rõ ràng, thời gian kể không trùng với thời gian hành động (Tôi ở nhà Binh Tư về được một lúc lâu thì thấy những tiếng nhón nháo ở bên nhà lão Hạc.. Lão vật vã đến hai giờ đồng hồ rồi mới chết. Cái chết thật là dữ dội. Chẳng ai biết lão chết vì bệnh gì mà đau đớn và bất thình lình như vậy. Chỉ có tôi và Binh Tư hiểu. Nhưng nói ra làm gì nữa ?). Nếu trở lại sự tường thuật ở những đoạn đầu sẽ thấy quan điểm của người kể lúc trước có khác. Bên cạnh giọng điệu *khách quan* có vẻ *lạnh nhạt*, thờ ơ của người kể là một giọng nói của một nhân vật *đang quan sát trực tiếp*. Khoảng cách giữa quá khứ và hiện tại ở đây *nhỏ nhất*. Sự tường thuật cũng vẫn được dẫn dắt từ người kể xưng *tôi* nhưng xem ra đây là người *lần đầu tiên* chứng kiến sự việc xảy ra, thậm chí còn *chưa biết* cái gì sẽ xảy ra :

- Lão đặt xe điếu hút. Tôi vừa thở khói, vừa gà gà đôi mắt của người say, nhìn lão, nhìn để làm ra vẻ chú ý đến câu nói của lão đó thôi. Thật ra thì trong lòng tôi đã *dừng đọng*. Tôi nghe câu ấy rất nhảm rồi. Tôi

lại biết rằng : lão nói là nói để đẩy thôi, chẳng bao giờ lão bán đâu. Và lại có bán thật nữa thì đã sao ? Làm quái gì một con chó mà lão có vẻ bán khoán quá thế ! (đoạn 1)

- Cậu Vàng đi đời rồi, ông giáo ạ !

- Cũ bán rồi !

- Bán rồi ! Họ vừa bắt xong.

Lão cố làm ra vui vẻ. Nhưng trông lão cười như mếu và đôi mắt lão ầng ằng nước, tôi muôi. Ôm choàng lấy lão mà ò ò lên khóc. Bây giờ thì tôi không xót xa năm quyển sách của tôi như trước nữa. Tôi chỉ ái ngại cho lão Hạc. Tôi *hỏi cho có chuyện*:

- Thế nó cho bắt à ? (đoạn 3)

Hắn (Bình Tư) bịu môi và bảo :

- Lão làm bộ đấy ! Thật ra thì lão chỉ tẩm ngẩm thế, nhưng cũng ra phết chứ chả vừa đâu: lão vừa xin tôi một ít bà chó...

Tôi *trố to đôi mắt ngạc nhiên*. Hắn thì thầm :

- Lão bảo có con chó nhà nào cứ đến vườn nhà lão... Lão định cho nó xơi một bữa. Nếu trúng, lão với tôi uống rượu.

Hồi ôi, lão Hạc ! Thì ra đến lúc cùng lão cũng có thể làm liều như ai hết. Con người đáng kính ấy bây giờ cũng theo gót Bình Tư để có ăn ư? Cuộc đời quả thật cứ mỗi ngày một thêm đáng buồn ! (đoạn 4).

Sự biểu hiện các biến cố theo quan điểm của người *quan sát trực tiếp* như vậy có tác dụng nhấn mạnh giọng điệu *hiện thực* và tô đậm *phong cách* của cảnh được tái hiện, bằng cách tạo ra cái ảo ảnh về sự phản ánh trực tiếp thực tại. Hơn nữa cái *lăng kính* của nhân vật - người kể có tính chủ quan, nhìn bề ngoài thì có vẻ "dửng dưng", "làm ra vẻ chú ý", "hỏi cho có chuyện", "trố to đôi mắt ngạc nhiên"... chính là có tác dụng *tô đậm* nỗi lòng đau đớn xót xa của một con người có một tâm hồn đơn hậu, đối với những kiếp người bị dày dọạ trong xã hội cũ.

5. Vai trò của ngôn ngữ người tường thuật

Ngôn ngữ của người tường thuật như đã thấy có vai trò quan trọng nhất trong văn xuôi nghệ thuật. Nó là nhân tố *tạo khung* cốt truyện của tác phẩm, nó không chỉ truyền đạt sự *hoạt động* cho câu chuyện với những hành động, đặc điểm của nhân vật về ngoại hình, mà còn *thuyết minh* cho ngôn ngữ của nhân vật, hành động của nhân vật. Ngôn ngữ của người tường thuật là chất liệu chính tạo nên *tính liên kết* chặt chẽ và sinh động giữa các bộ phận văn bản. Đặc biệt nó còn mang chức năng *định hướng*, hướng tư duy của độc giả đến ý định mà tác giả muốn trình bày, gợi ý cách hiểu về nhân vật. Lời người kể chuyện "không chỉ cho thấy đặc điểm của khách thể trần thuật mà còn cho thấy cả bản thân người nói" ⁽¹⁾. Nó còn "cho phép xác định quan điểm của tác giả đối với cái được thể hiện, xác nhận cách nhìn nhận thực tế của tác giả, sự đánh giá của tác giả đối với những vấn đề được đặt ra trong tác phẩm" ⁽²⁾. Bởi vậy qua ngôn ngữ người tường thuật còn nổi lên hình tượng tác giả, dĩ nhiên là không hoàn toàn trùng khớp với con người thật của nhà văn ngoài đời. Nói như V.V. Vinôgơradốp: "Người kể chuyện là sản phẩm tiếng nói của nhà văn, và hình tượng người kể chuyện (anh ta mạo nhận là tác giả) là hình thức nghệ sĩ văn học của nhà văn" ⁽³⁾.

IV. TÍNH ĐỊNH HƯỚNG TRONG GIAO TIẾP CỦA VĂN BẢN

1. Tính định hướng trong giao tiếp của văn bản.

Tính định hướng trong giao tiếp là một trong những phạm trù

(1) G.N. Pôxopêlốp - *Dẫn luận nghiên cứu văn học* t. III. Nxb. Giáo dục, M. 1985, tr. 88.

(2) I.V. Acnôn. *Phong cách học tiếng Anh hiện đại*, Nxb. Giáo dục, L., 1973, tr. 207.

(3) V.V. Vinôgơradốp. *Về ngôn ngữ văn học*, Nxb. Văn học quốc gia, M., 1959, tr. 122.

quan trọng nhất của văn bản nói chung, bởi vì khi tạo lập ra một văn bản tác giả bao giờ cũng - hoặc tự giác hoặc không tự giác - nhằm vào một *nhóm người đọc nhất định*. Nói cách khác, tác giả của văn bản bắt buộc phải tính đến "nhân tố địa chỉ", hoặc đến những đặc điểm của quá trình tri giác, nhận thức và những điều kiện cụ thể của sự giao thiệp bằng lời, vốn gắn với văn bản đã cho. Giữa văn bản và độc giả hình thành những mối *quan hệ* về bản chất là có tính chất *đối thoại*, những mối quan hệ giả thiết tính tích cực của sự tri giác.

Từ đó có thể thấy việc giải thích và bình giá văn bản nghệ thuật không phải bắt đầu từ nhân tố "tiêu dùng" nó mà bắt đầu từ nhân tố *lựa chọn* nó có mục đích. Nảy ra vấn đề: vậy những nhân tố nào là những *nhân tố quyết định* khi người đọc cần lựa chọn một tác phẩm này hay khác, và tác phẩm thì được xác định như thế nào bởi những *dụng ý* của nhà văn?

2. Dấu hiệu đặc tả

Một khái niệm cơ bản được đề cập đến ở đây là khái niệm những "dấu hiệu đặc tả" (hay những "dấu ghi") của văn bản nghệ thuật, hoặc toàn bộ những dấu hiệu bề ngoài của văn bản, mà tác giả hay nhà xuất bản đã ghi ở đầu văn bản, còn độc giả thì cũng đã quen biết. Có thể để vào đây những *chỉ dẫn*: về nhà xuất bản, về loại sách, về tác giả, về tính chất của bút danh tác giả, về cách đặt đầu đề, về tính chất của văn bản, về thể loại văn bản, về cách đọc văn bản, về tính chất của đoạn mở đầu văn bản, về cách trình bày bìa (hình ảnh, màu sắc, kiểu con chữ)...

a) Những chỉ dẫn về bút danh của tác giả.

Có nhiều nhà văn không dùng bút danh mà dùng ngay tên thật của mình để đề vào tác phẩm, như:

Ngô Tất Tố, Nguyễn Công Hoan, Nguyễn Tuân, Nguyễn Đình

Thi, Nguyễn Thị Ngọc Tú, Nguyễn Bùi Vợi, Lưu Quang Vũ, Bàn Tài Đoàn...

Nhưng cũng có nhiều nhà văn đặt bút danh cho mình và dùng bút danh thay cho tên thật để đề vào tác phẩm cũng như để giao tiếp trong xã hội.

Bút danh là dấu ghi, dấu chỉ dẫn *bao hàm nhiều ý nghĩa*, nói lên quan điểm, khuynh hướng, quan niệm, sở thích, chiều sâu nghệ thuật của tác giả, cũng như gắn với những kỉ niệm riêng tư ngọt ngào, đậm thắm, có khi cay đắng trong cuộc đời nhà văn ⁽¹⁾.

Tác giả Lê Hữu Tĩnh đã nêu lên một số trường hợp khá lí thú sau đây:

Tên thật nhà thơ *Thế Lữ* là Thứ Lễ. Bút danh Thế Lữ dùng hình thức nói lái, mang đậm màu sắc thoát li, phiêu lãng. Nhà thơ tự coi mình là lữ khách trên đường đời vạn dặm (Ta là khách bộ hành phiêu lãng. Đường trần gian xuôi ngược để vui chơi...)

Tác giả của những bài thơ độc đáo "Dây thôn Vĩ Dạ", "Mùa xuân chín"... có một bút danh độc đáo: *Hàn Mặc Tử* ("Hàn" có nghĩa gốc chỉ cây bút lông, "mặc" là mực, "hàn mặc" có nghĩa bóng chỉ công việc văn chương (theo lối hoán dụ), "tử" là người sĩ tử. Hàn Mặc Tử là người làm công việc văn chương hay có duyên nợ với văn chương.

Tên thật của ông là Nguyễn Trọng Trí.

Tác giả của những bài thơ nổi tiếng "Tống biệt hành", "Chiều mưa đường số 5"... đặt cho mình bút danh "*Thâm Tâm*". Thâm Tâm hay một tấm lòng thắm sâu tình yêu đất nước, con người? Thơ của ông cũng sâu thắm tình cảm, da diết nhớ thương như con người ông. Tên thật nhà thơ là Nguyễn Tuấn Trình.

Tác giả "Mảnh đất lắm người nhiều ma" trong hai chục năm viết

(1) Lê Hữu Tĩnh. *Về bút danh của một số nhà văn, nhà thơ*. Giáo dục và thời đại ngày 1 - 2 - 1993.

văn của mình chỉ kí tên *Thao Trường*. Ở tiểu thuyết này nhà văn bỏ hẳn cái tên quen thuộc ấy, lấy tên như trong giấy khai sinh: *Nguyễn Khắc Trường*. Nhận xét về tên tác giả, Hồng Diệu viết: "Nếu tôi không lầm thì anh đã coi thường những thứ mình viết trước kia và đặc biệt tâm đắc với tác phẩm này. Đặt trên bàn cân chất lượng mà so sánh, tôi thấy anh hoàn toàn đúng" (Văn nghệ, 16-3-1991).

Nhà thơ cách mạng Nguyễn Trọng Nhâm đặt cho mình bút danh *Xuân Thủy*. Có phải vì yêu thích mùa xuân cảnh xuân mà nhà thơ đã chọn cái tên đó? Một trong hai tập thơ của ông để lại cũng có tên gọi "Đường Xuân". Nhiều bài thơ chữ Hán của Hồ Chủ tịch mà ông chọn dịch cũng là những bài đầy áp khí xuân, sắc xuân, lai láng tình xuân.

Nhà thơ Bùi Minh Quốc, có bút danh là *Dương Hương Li*. Bút danh Dương Hương Li là tên vợ và tên con nhà thơ ghép lại. Vợ anh là nhà văn Dương Thị Xuân Quý, khi vào Nam công tác đã lấy tên là *Dương Thị Minh Hương*. "Ly" là tên con gái của đôi vợ chồng văn sĩ - thi sĩ này. Nếu như tên Bùi Minh Quốc gắn liền với bài thơ được giải nổi tiếng "Lên miền Tây" tràn đầy lí tưởng, ước mơ thì cái tên Dương Hương Li gắn với bài thơ quen thuộc: "Bài thơ về hạnh phúc" nói về những mất mát, về nỗi đau li biệt⁽¹⁾.

Nhà thơ *Hương Triều* còn có tên gọi là *Nguyễn Hiếu Trường* (dùng hình thức nói lái). Tên thật của ông là Trương Gia Triều, tên thường gọi là *Trần Bạch Đằng*. Ông còn có bút danh "Nguyễn Trường Thiên Lý". Bút danh này gắn liền với bộ tiểu thuyết và kịch bản phim nổi tiếng "Ván bài lật ngửa"⁽²⁾.

b) Những chỉ dẫn về đầu đề của tác phẩm.

Đầu đề là một căn cứ để nhận ra tính hoàn chỉnh của một văn bản. Những văn bản *miệng* thường là không có đầu đề. Nếu có thì

(1), (2) Nht.

chỉ trong những trường hợp như báo cáo tham luận miệng trong các hội nghị người nói "thông báo" đầu đề ngay trong đoạn mở đầu văn bản của mình. Trong những văn bản viết đầu đề được đặt theo những cách rất khác nhau, theo từng thể loại văn bản, theo hứng thú của người viết và cả theo thời thượng của công chúng.

Có những đầu đề đặt theo đề tài : *Chí Phèo*. Có những đầu đề đặt theo chủ đề hoặc trực tiếp: *Coi trọng chất xám của người về hưu*, hoặc gián tiếp: *Đôi mắt*, đặt theo cảm xúc: *Bàn khoăn*.

Nói chung việc đặt đầu đề cho văn bản không phải là yêu cầu tất yếu. Và tác dụng chủ yếu của tiêu đề là để *nhận diện* văn bản hơn là phản ánh hướng, đích và cấu trúc nội dung của văn bản. Tuy nhiên, vấn đề sẽ rất khác nếu đề cập đến đầu đề trong *tác phẩm văn học*.

Cái *đầu đề* (hay nhan đề, tiêu đề), của tác phẩm (thơ cũng như văn xuôi) là một *tín hiệu nghệ thuật* mang tính khái quát. Với nhà văn, trong quá trình sáng tác, đầu đề có thể đến trước, nhưng có khi bài thơ, bài văn thành hình hài rồi nó mới đến. Còn người đọc thì tiếp xúc với tác phẩm bắt đầu từ cái đầu đề đó⁽¹⁾.

Tên bài thơ thường chứa đựng tứ thơ của toàn bài. Nó đảm nhiệm vai trò *tâm điểm* của vòng tròn đồng tâm, từ đó cảm xúc tỏa ra và trở về hội tụ. Nó "hướng dẫn" người đọc trong quá trình lĩnh hội tác phẩm. Nó để lại cho người đọc những rung cảm và suy nghĩ sâu sắc.

Bài thơ *Tấm ảnh* của Tố Hữu có đầu đề rất giản dị nhưng giàu sức gợi cảm:

Tấm ảnh

O du kích nhỏ gương cao sáng

Thành Mỹ lênh khênh bước cúi đầu

1) Bùi Mạnh Nhị. *Về nhan đề bài thơ*. Văn nghệ 15-3-1980.

Ra thế "to gan hơn béo bụng"

Anh hùng đâu cứ phải mày râu!

Hai nhân vật và hai tư thế đối lập nhau làm nên tấm ảnh. Đằng sau tấm ảnh cụ thể này, người đọc còn thấy rất nhiều tấm ảnh khác, mang ý nghĩa khái quát lớn hơn. Đầu đề bài thơ vừa bao hàm cái cụ thể, vừa mang triết lý cuộc sống ⁽¹⁾.

Một trong những bài thơ hay nhất của Chính Hữu có một cái tên rất đạt. Ở thời kỳ đầu của cuộc kháng chiến chống Pháp tên gọi "đồng chí" như một lời non nước. Tính thiêng liêng này trong ngôn từ hẳn đã được nhân lên gấp bội đối với những người nông dân - vốn là những con người lam lũ lê loi, nay được cách mạng giải phóng và đang gắn bó sinh tử với nhau trong sự nghiệp của dân tộc. Đến giữa bài thơ từ "đồng chí" lại được tách riêng ra thành một dòng riêng với dấu cảm thán. Đây là một chi tiết nghệ thuật nổi bật gắn bó hai phần của bài thơ ⁽²⁾.

Đồng chí

"Quê hương anh nước mặn đồng chua

Làng tôi :ghèo đất cày lên sỏi đá.

Anh với tôi đôi người xa lạ.

Tự phương trời chẳng hẹn quen nhau

Súng bên súng, đầu sát bên đầu

Đêm rét chung chăn thành đôi tri kỷ.

Đồng chí!

Ruộng nương anh gửi bạn thân cày

Gian nhà không, mặc kệ gió lung lay

(1) Bùi Mạnh Nhị. Về nhan đề bài thơ. Văn nghệ 15-3-1980.

(2) Lê Quang Hưng. Nghệ thuật bài thơ Đồng chí. Văn nghệ. 18-7-1992.

Giếng nước gốc đa, nhớ người ra lính.
 Anh với tôi biết từng cơn ớn lạnh.
 Sốt run người vừng trán ướt mồ hôi
 Áo anh rách vai
 Quần tôi có vài miếng vá
 Miệng cười buốt giá.
 Chân không giày
 Thương nhau tay nắm lấy bàn tay.
 Đêm nay rừng hoang sương muối
 Đứng cạnh bên nhau chờ giặc tới
 Đầu súng trăng treo"

(1948)

- Dầu đề bài thơ rất đa dạng. Mỗi dạng khơi gợi ở người đọc một cách tiếp nhận, một lối rung cảm riêng. Có khi dầu đề là một cảm xúc vút lên (*Bác ơi - Tố Hữu, Tổ quốc có bao giờ đẹp thế này chăng - Chế Lan Viên*), có khi là một nhận xét, một hình tượng khái quát (*Sự sống chẳng bao giờ chán nản - Xuân Diệu, Dáng đứng Việt Nam - Lê Anh Xuân*), có khi là âm vang kỉ niệm của một ngọn núi, dòng sông, một địa danh (*Núi Đôi - Vũ Cao, Vàm Cỏ Đông - Hoài Vũ*) hoặc là những khúc hát (*Bài ca chim Chơ rao - Thu Bồn, Khúc hát ru những em bé lớn trên lưng mẹ - Nguyễn Khoa Điềm*) v.v...⁽¹⁾

Nhiều nhà thơ đang cố gắng tìm tòi những cách đặt tên mới cho bài thơ. Xu hướng để một câu thơ hoàn chỉnh, tiêu biểu cho toàn bài làm dầu đề đã định hình khá rõ và được xác nhận. Một vài ví dụ: *Chúng cháu canh giấc Bác ngủ, Bác Hồ ơi - Hải Như, Em biết là anh đang ở đâu - Phạm Hồ, Mẹ chẳng thể nào nhớ nổi chúng con đâu - Dương Hương Ly, Vào mặt trận lúc mùa ve đang kêu -*

2) Bùi Mạnh Nhị.Tlđđ.

Hoàng Nhuận Cầm ... Một vài xu hướng tìm tòi khác, xung quanh sự diễn dịch hay quy nạp cảm xúc của bài đang được thể nghiệm⁽¹⁾.

Không hiếm khi các nhà thơ còn đặt tên cho bài thơ của mình là "Vô đề" (và cả một loạt tương tự: "Mạn thuật", "Thuật hứng", "Ngẫu hứng?...). Cái tên "Vô đề" là một mô típ của truyền thống thi ca.

Dưới cái tên "Vô đề" tưởng chừng như không có giới hạn kia nhà thơ phải trình bày hàm súc những ý tình, tâm cảnh cụ thể, để bài thơ trở thành có đề. Một ví dụ tiêu biểu.

Không đề

*"Đã lâu không làm bài thơ nào
Nay lại thử làm xem ra sao.
Lục khắp giấy tờ vẫn chẳng thấy
Bỗng nghe vần thảng vút lên cao".*

(Hồ Chí Minh)

Ba câu đầu đúng là "không đề" nhưng đến câu kết cái nhan đề chìm đã đột ngột hiện lên, đúng là vần "thảng" đang vút lên, khỏe khoắn, kiêu hãnh. Đó là vần điệu của trường ca lớn: cuộc kháng chiến chống Mỹ của dân tộc ta. Câu kết vừa định hướng, vừa mở rộng cảm xúc và âm hưởng của nhan đề bài thơ⁽¹⁾.

Đặc biệt, thơ Phùng Khắc Bặc - một giọng điệu thơ rất mới rất hiện đại - phần lớn các bài là vô đề. Dường như có một điều gì đó tràn ngập trong tâm hồn, thôi thúc anh ngồi vào bàn cứ thế anh phóng bút viết như một người có một sức mạnh tiềm ẩn nào đấy chỉ bảo, viết mà tự quên mình đi. Viết không cần đầu đề. Có người đã tự hỏi phải chăng đối với anh, đầu đề của bài thơ tự thân nó đã là sự gò bó sắp xếp chẳng.

⁽¹⁾ Nhtr.

"Ta như lạc giữa ngã ba đời

Có lúc đi lang thang

về đâu

không biết nữa.

Có lúc vật vờ như hồn thiêng, không nhà, không cửa.

Hoàng hôn, cô đơn giữa chợ?

Bình minh, lút trong rừng sâu

Phố ngán, chân ruối mau.

Đồng ruộng, tiếng chuông như muôn ngọn tháp

quay đầu lộn ngược

Những chớp nhọn nhằm tim ta đánh cược

Hư vô, hư vô

Thình không, thình không

Mệnh mong, mệnh mong..."

Bài thơ này cũng là vô đề. Cái đầu đề nhà xuất bản đặt vẫn không sao tải được cái ngọn sóng vô hình vỗ ập vào trái tim tác giả.

(Phùng Khắc Bắc, *Một chấm xanh*, QĐND 1992)

Trong văn xuôi nghệ thuật vai trò của đầu đề rất có tác dụng trong thủ pháp dùng yếu tố hồi chỉ trong câu mở đầu. Đầu đề *Chí Phèo* làm cho người đọc nhận biết ngay "hắn" (trong "Hắn vừa đi vừa chửi") là Chí Phèo. Nếu tác phẩm mang tên *Đôi lứa xứng đôi* thì mối liên hệ này sẽ không rõ lắm. Còn với đầu đề *Cái lò gạch* thì mối liên hệ lại càng xa.

Tuy nhiên, có thể nói, trong văn xuôi nghệ thuật, những đầu đề thành công nhất phải là những đầu đề chứa đựng được cái chủ đề tư tưởng - nghệ thuật của tác phẩm. Nó đảm nhiệm vai trò điểm xuất phát và cũng là điểm kết thúc của quá trình lĩnh hội tác phẩm. Trong quá trình này, người đọc thường xuyên làm công việc

liên hệ giữa các sự kiện, hiện tượng được tường thuật, miêu tả với cái đầu đề vốn lúc đầu khơi gợi những cách hiểu, những mức độ hiểu, cảm khác nhau so với lúc cuối. Chỉ sau khi đọc hết tác phẩm. *Thép đã tôi thế đấy* (của N. Ôxtorốpski, Thép Mới dịch), sau khi cảm nhận được bức tranh miêu tả bước đường đấu tranh gian khổ, sự tôi luyện chất thép của thế hệ trẻ anh hùng của đất nước trong chiến đấu và lao động, trong lò lửa cách mạng, người đọc mới thấy hết được cái hay của đầu đề "Thép đã tôi thế đấy" (Hãy so sánh với cách dịch khác trong một bản dịch Trung văn: "Thép đã tôi như thế nào?". Cái đầu đề như thế này chỉ phù hợp với một cuốn sách kỹ thuật viết về phương pháp luyện thép, luyện gang!). *Đôi mắt* (của Nam Cao) không phải chỉ là câu chuyện đơn thuần tả đôi mắt của một con người cụ thể nào mà đánh dấu bước đầu đổi mới trong quan niệm sống và sáng tác của một nhà văn tích cực và chân thành đi vào cách mạng và kháng chiến. Trong khi đọc và sau khi đọc người ta luôn quay trở lại cái đầu đề để điều chỉnh lại cách hiểu, để hiểu rõ hơn, chính xác hơn, sâu hơn cái ý nghĩa tư tưởng - nghệ thuật của tác phẩm... Cái lặng lẽ của cô kĩ sư nông nghiệp ngày đầu đến Lai Châu nhận công tác là cái lặng lẽ mà mê say. Cái lặng lẽ của gió bão trong giờ "ốp" của anh thanh niên trên Trạm nha khí tượng Sa Pa là cái lặng lẽ rất thú vị. Cái yên lặng của một giờ sáng chon von trên cao khiến cho ông họa sĩ già rất thêm thường. Tất cả những con người ở đây đều làm việc trong lặng lẽ đáng quý của Sa Pa, cho đất nước rộn ràng, cho đất nước không bao giờ lặng lẽ. Trong cái *Lặng lẽ Sa Pa* (của Nguyễn Thành Long) vẫn thấy cái náo động, rộn ràng của công việc, của tình cảm con người.

Tất nhiên, đứng về phía người đọc, có thể có những cách đánh giá khác nhau về sự thích hợp, hay phù hợp giữa nội dung với đầu đề của tác phẩm.

Ví dụ đối với cuốn tiểu thuyết *Mảnh đất lắm người nhiều ma* (của Nguyễn Khắc Trường), Hồng Diệu đã viết: "Quá thật khó có

cái tên nào hợp với quyển sách này như cái tên "Mảnh đất lắm người nhiều ma". Chuyện xảy ra chỉ trong một mảnh đất là một cái làng: lắm người là đủ các loại: hiền lành, chân thật, ngây thơ, độc ác, mưu mô, xảo trá... nhiều ma là đủ các loại ma trong chuyện kể, ma do người ta hoảng loạn mà nghĩ ra, ma do người cố ý làm để lừa bịp nhau v.v... Và lắm người nhiều ma tất để ra đủ mọi thứ chuyện mà Khắc Trường đã thu nhặt và tái hiện trong tiểu thuyết". (Văn nghệ, 16-3-1991). Nhưng cũng đối với chính cuốn tiểu thuyết này Nguyễn Đăng Mạnh lại có ý kiến như sau:

"Tác phẩm đặt tên là *Mảnh đất lắm người nhiều ma*, tôi đề nghị sửa lại là *Mảnh đất ít người nhiều ma*. Đùng là mảnh đất toàn ma: ma chết, ma sống, nửa người nửa ma, ma quỷ nhập tràng, ma giả, ma thật v.v... Thật là âm khí nặng nề" (Văn nghệ, 16-3-1991).

Dựng về phía tác giả thì bao giờ cũng có sự cố gắng tìm kiếm một đầu đề phù hợp nhất với nội dung. Đầu đề là tín hiệu thẩm mĩ sáng chói nhất của tác phẩm văn xuôi nghệ thuật. Chính nó là dấu hiệu biểu hiện tài nghệ kết cấu tác phẩm thành một chỉnh thể nghệ thuật toàn vẹn của người nghệ sĩ. Những tác phẩm văn xuôi nghệ thuật thành công đều chứng tỏ điều đó. Ví dụ một số đầu đề như:

Mùa lá rụng trong vườn (của Ma Văn Kháng), *Thời xa vắng* (của Lê Lựu), *Tiến biệt những ngày buồn* (của Trung Trung Đĩnh), *Mảnh vườn xưa hoang vắng* (của Đỗ Chu), *Phiên chợ Giát* (của Nguyễn Minh Châu), *Bước qua lời nguyện* (của Tạ Duy Anh)...

c) Cách trình bày bìa

Cách trình bày bìa (dùng hình ảnh, màu sắc, kiểu chữ ở bìa) cũng là một dấu hiệu đặc tả, bề ngoài của tác phẩm. Nó cũng trở thành một tín hiệu thẩm mĩ khi nó có mối quan hệ hòa hợp với nội dung của tác phẩm. Trong khi nhận xét, đánh giá tác phẩm văn học, nhiều nhà phê bình đã không quên cách trình bày cái bìa như

là bộ phận không tách rời của văn bản nghệ thuật, như là khuôn mặt và tâm hồn của nó.

Khi viết về tập truyện ngắn *Hoa thép* của Bùi Hiến (Văn học, H., 1972), Nguyễn Đăng Mạnh viết: "Người trình bày cái bìa sách cho Bùi Hiến có lẽ chưa đọc kĩ những truyện của anh. Màu sắc xanh đỏ tươi quá, có phần hơi sặc sỡ". Nhận xét cách trình bày bìa, nhà phê bình cốt làm nổi bật những đánh giá của mình về nội dung, về phong cách của nhà văn:" Bút pháp của Bùi Hiến không phải như vậy. Đúng là anh có nói đến hoa - từ đầu đến cuối toàn là thép và hoa. Nhưng đâu phải hoa hồng, hoa cúc, thược dược, hải đường phô trương rực rỡ. Anh chỉ thích hoa ngâu, hoa sói "hữu hương vô sắc" thường thấy ở những ngôi chùa thanh vắng, hoặc là hoa cau, hoa bưởi tỏa bay chất hương say người vào lúc đêm khuya. Những nhân vật của Bùi Hiến đúng là như thế: Hoa và thép của tâm hồn bao giờ cũng ẩn kín. Câu chuyện của thế giới bên trong hay là phong cách hồn nhiên kín đáo của con người Việt Nam ta? Chắc hẳn có cả hai lí do ấy".

(Nguyễn Đăng Mạnh. *Nhà văn tư tưởng và phê bình*.
Nxb. Tác phẩm mới 4, H., 1979).

Chính các nhà văn, nhà thơ, các nhà xuất bản hơn ai hết rất chú ý đến cách trình bày bìa sách. Tập thơ *Lửa thiêng* của Huy Cận do nhà xuất bản Đời nay in năm 1940 đúng là - trước con mắt độc giả đi tìm sách - thuộc loại sách mỹ thuật. Bởi vì hình thức của nó đã nói lên điều đó. Ruột sách được in hai màu trên giấy dó (đen, gạch già). Nhất là bìa được họa sĩ Tô Ngọc Vân trình bày bằng ba màu: nâu tây, đỏ gạch và da trời trên nền vàng lụa nhạt. Có thể nói cái hình thức trình bày và màu sắc đó phù hợp với *Lửa thiêng*, mà cái cảm giác trội nhất của ta là cảm giác không gian, ta nghe xa vắng quanh mình, ta đứng trên thiên văn đài của linh hồn, nhìn cõi bát ngát" ⁽¹⁾.

1) Xem: Tựa của Xuân Diệu viết cho *Lửa thiêng*.

Bài *Đồng chí* của Chính Hữu kết thúc bằng những hình tượng như vẽ, như tạc:

*"Đêm nay rừng hoang sương muối
Đứng cạnh bên nhau chờ giặc tới
Đầu súng trăng treo"*

Chỉ trong ba câu thơ mà có đầy đủ ngoại cảnh thời gian, và không gian, có đầy đủ hình dáng, tư thế lẫn nội tâm con người. Không phải ngẫu nhiên mà sau này Chính Hữu đặt tên cho tập thơ của mình là *Đầu súng trăng treo*. Cũng không phải tự nhiên mà *vi nhét trên bìa sách* của nhà xuất bản QĐND thường xuất hiện một hình ảnh tương tự. Đầu súng - biểu tượng của chiến tranh khói lửa; vầng trăng bạc trên nền trời xanh - biểu tượng của thiên nhiên yên ả, cuộc sống thanh bình. Sự kết hợp "Đầu súng trăng treo" làm toát lên tâm hồn trong sáng, bay bổng của người chiến sĩ, đồng thời khẳng định ý nghĩa chân chính cao cả của cuộc chiến tranh vệ quốc. Hình ảnh vừa rất hiện thực, vừa hết sức lãng mạn⁽¹⁾.

Những tập *Hoa học trò*, *Áo trắng*, *Mực tím* mà các em học sinh rất thích, có cách trình bày rất trong sáng, tươi đẹp, rất phù hợp với chủ đề về tình yêu, tình bạn, với những vấn đề về tâm lý tuổi thơ: Có thể chỉ là một ánh mắt, một nụ cười một hình ảnh làm nhớ lại một kỷ niệm đẹp, một mùa thi, những ngày hè... Trái lại, các tập truyện chương, truyện kiếm hiệp như: *Con lốc tình yêu*, *Nước mắt*, *Tình buồn*, *Canh bạc tình*, *Một chuyến dò dơi...*, ngoài bìa đều in hình cô gái, hoặc chàng hiệp sĩ mang gươm kiếm... rất phù hợp với nội dung xâu xa: những cảnh đâm chém, những pha gay cấn, những câu chuyện tình đầy trắc trở éo le...

d) Những trường hợp đặc biệt trong tổ chức đồ hình của văn bản.

Trong thơ ca đôi khi cũng gặp một cách tổ chức đặc biệt trong

(1) Lê Quang Hùng. *Nghệ thuật bài thơ "Đồng chí"*. Văn nghệ 18-7-1992.

việc trình bày văn bản bằng đồ hình. Bài thơ được in ra như thế nào đó để cho *toàn bộ văn bản* có dáng vẻ của một hình thù nào đó: một ngôi sao, một trái tim, một chữ thập, một kim tự tháp... Trong thơ ca Việt Nam có thể gặp những bài thơ viết theo hình tam giác, hình quả trám, hình cánh nhọn bay... Ví dụ: một bài thơ hình tam giác:

"Tối

Tối

Đi hoài

Chân mỏi

Giăng ló ngàn

Chim về núi

Một mình lặn lội

Dèo dặt bước gập ghềnh

Cảnh tình lòng bối rối

Dường xa gánh nặng ngại ngừng

Quảng vắng canh trường vơi vợi

Ô hay gai góc quãng đường đời

Vất vơ thâu đêm đi chưa khỏi "

(Trần Huân Chương)

Có thể nhận thấy rằng hình thức đồ hình theo kiểu bài thơ trên không có gì gắn với nội dung của bài thơ, do đó nó không thể được coi là hình thức có giá trị về tu từ học. Những trường hợp thú vị hơn, nhưng cũng hiếm hoi hơn, đó là những trường hợp mà hình thức đồ hình của văn bản có sự gắn bó với nội dung của nó, nghĩa là được coi y như một bản *ghi hình* (cũng tương tự như bản ghi âm). Trong những trường hợp như thế ta có một biện pháp tu từ, một cách trình bày văn bản không chỉ miêu tả một khách thể hoặc một quá trình đó. Một ví dụ.

Bài thơ *Hương chùa càng thơm* (của Phạm Cúc) được viết và in ra trong hình dáng của một ngôi chùa một cột rất phù hợp với nội dung nói lên những cảm nghĩ về di tích lịch sử đó:

"Chùa

Một cột

Một bông sen

Chớm nở văn hóa trên nền Thăng Long

Mái chùa xanh lớp rêu phong

Làm ta thêm hiếu tấm lòng Tổ tiên

Ngàn xưa vẫn trọng chữ Hiền

Hiền trong sáng tạo dựng nên cơ đồ

Bây giờ

Sáng Đức

Cụ Hồ

Hương đời mới thoảng

Hương Chùa càng thơm"

Bài thơ *Chiếc võng của bố* (của Phan Thế Cải) sắp xếp các khổ thơ phần nào mô tả được hình ảnh chiếc võng đung đưa khi đưa sang trái khi đưa sang phải, "dập dình như cánh sóng".

"Hôm ở chiến trường về

Bố cho em chiếc võng

Võng xanh màu lá cây

Dập dình như cánh sóng

Em nằm trên chiếc võng

Êm như tay bố nâng

Đung đưa chiếc võng kẻ

Chuyện đêm bố vượt rừng

*Em thấy cả trời sao
Xuyên qua từng kẽ lá.
Em thấy cơn mưa rào
Lọt tiếng cười của bố.*

*Trăng treo ngoài cửa sổ
Có phải trăng Trường Sơn
Võng mang hơi ấm bố
Ru đời em lớn khôn.*

Thường thì hình thức đồ hình trong một *mảnh đoạn* của văn bản gắn với nội dung một cách tự nhiên hơn, và do đó cũng có hiệu quả thẩm mỹ thật sự (người đọc không có chút ấn tượng về một trò chơi sắp xếp ngộ nghĩnh mà hình thức đồ hình của toàn văn bản thường gây nên). Một vài ví dụ:

- Cái "nhỏ bé" được diễn đạt phần nào bằng hình thức đột nhiên tách câu thơ ra thành từng dòng từng chữ, xuôi dần:

*"Anh nương nhẹ đầu anh
Cho khỏi đau nhánh huệ.*

*Nhưng kỳ lạ thay
Nàng chẳng hề gì
Chỉ có ta thấy mình
Bỗng nhiên trở nên*

vô

cùng

nhỏ

bé"

(Hữu Loan *Thánh Mẫu* hài đồng)

- Việc xuống dòng, tách ra từng chữ, xuôi dần cũng diễn đạt

hướng chuyển động hạ thấp và mất dần.

"Ôi những bước chân trần của chị
Như sóng xô xao nào nước chảy về nhà
Phía cánh rừng có điều gì níu giữ
Trăng cứ gồng vươn cao

lại xuống

khuất

dần".

(Đoàn Minh Tuấn, *Trăng non*)

- Bảy mươi bảy chữ được sắp xếp liên tiếp nhau, được liên kết lại bằng những dấu gạch ngang, kết thúc bằng dấu chấm lửng, làm thành một mảng dày đặc các chữ nghĩa lộn xộn và không cùng (...) dường như có tác dụng tăng cường ấn tượng về cái "số nhiều vô nghĩa, vô giá trị".

"Chữ được mùa - chữ ủ chua - chữ phóng
xa - chữ mùa trăng và chữ đêm rằm, - chữ
lên men, - chế thành "gien", mặt mã -
chữ du bay, voi rống - chữ mùa kiếm
trên dây - chữ thành tượng đá - chữ lạng
theo cách thiên tông - chữ hưng đông và chữ
chóp đông - chữ ra dòng - chữ hồng huyết
cầu, té bào vô não - chữ thực phẩn, thụ tinh

sáng tạo...

Dù trăm thứ chữ kia để được gì nào?
Số phận chữ à? Là tan biến vào câu.
Câu hay ư? Là câu không còn chữ nữa
Lửa cháy lên rồi, chỉ còn có lửa".

(Chế Lan Viên, *Nghề, nghề thợ, nghề thơ*)

- Bài thơ *Sợi tóc* có những câu thơ xuôi dòng dài ngắn khác nhau, mở phòng những sợi tóc:

Sợi tóc

Sợi tóc

là sợi

tóc ơ

Chưa chi

đã vội

bạc rồi

khổ nhau...

Tình yêu

thì cứ

bất đầu

Vội tình yêu

có tuổi đầu

mà ngờ!

Trái tim

vẫn đập

như hoa

Thì hương sắc ấy

chẳng là,

hư vô...

Chẻ từng

sợi tóc

lăm thơ

Sợi đen

sợi bạc

ngân ngo

đi tìm..."

(Huy Tru, *Văn nghệ quân đội*, 7-1992)

- Từ láy "bập bồng" được tách ra trong một câu thơ một từ phần nào mô phỏng trạng thái của dây lưới.

Lưới

"Tôi ngủ trên mảnh lưới
Bên các anh thủy thủ
Gió gió gió ... biển vào
Mơ giấc mơ lạ
Tôi níu lấy mảnh lưới
Lưới là cái cuối cùng
Đang hát tôi xuống biển
Các anh thủy thủ hiền khô
Tôi bám vào dây lưới
Bập - Bồng
Nhìn xuống đáy biển sâu".

(Văn Cao. *Lưới*. Tác phẩm mới 1992, số 3)

- Giữa bài thơ *Mưa* xuất hiện những câu thơ chỉ gồm một từ theo biện pháp tách biệt phần nào mô phỏng được những hạt mưa rơi nhiều và rơi lâu.

"Không có mặt trời
Không có mặt trăng
Không có anh và con đường bão lốc
Tình yêu tôi u ám nhọc nhàn

Mưa

Rơi

Rơi

Rơi

Ngoài kia trời mưa hoài mưa mãi"

(Giáng Văn. *Mưa*. Tác phẩm mới, 1992, Số 3)

3. Tiền mô hình của độc giả

Một khái niệm cơ bản thứ hai được đưa vào trong việc nghiên cứu phạm trù định hướng đến độc giả, đó là khái niệm "tiền mô hình" của độc giả. Ai cũng biết rằng *vốn hiểu biết* của người đọc, hay còn gọi là "lộc kí ức" của người đọc, được xác định không phải chỉ bởi những kinh nghiệm đời sống trực tiếp của anh ta, mà còn bởi những hiểu biết về những đặc điểm cơ bản của thể loại, của phong cách... Chính sự có mặt của *lộc kí ức* này bảo đảm hoạt động của *cơ chế dự đoán* có tính xác suất ở người đọc. Người đọc dựa trên những kinh nghiệm cá nhân của mình để dự đoán nội dung của văn bản nghệ thuật. Người đọc tìm sách: anh ta lựa chọn một cuốn sách nhằm vào cái mà mình chờ đợi. Ngược lại, sách cũng tìm người đọc: tính chất bất ngờ vốn được diễn đạt bởi những dấu hiệu đặc tả của văn bản nghệ thuật đôi khi buộc người đọc làm sự lựa chọn đó. Trong cả hai trường hợp, sự lựa chọn đều được xác định trước bởi sự có mặt ở người đọc một "tiền mô hình" nào đó của nội dung cuốn sách, và quá trình cảm thụ tác phẩm là một quá trình có sự *tương liên* liên tục của một tiền mô hình lí tưởng nào đó của người đọc với nội dung hiện thực của văn bản nghệ thuật. Có một điều đáng chú ý là những mối *tương quan* tương tự bao giờ cũng được các nhà văn ý thức một cách trực giác, và do đó sự lựa chọn, sử dụng các phương tiện tu từ, các biện pháp tu từ có thể được nhà nghệ sĩ ngôn từ tiến hành với sự định hướng hoặc vào tiền mô hình độc giả, hoặc vào sự *vi phạm* cái tiền mô hình

đó. Chính sự vi phạm này đã tạo cái gọi là "hiệu quả của sự chờ đợi bị hụt hẫng". Hơn nữa, cái hiệu quả này có thể được hiện thực hóa không phải chỉ trong ngữ cảnh của một văn bản nghệ thuật nhất định, mà còn cả trong ngữ cảnh của *một loạt tác phẩm* vốn được kết hợp lại bởi một thời đại chung, một khuynh hướng sáng tác, một trường phái văn học, những truyền thống về thể loại...

Về các mối tương quan giữa những dấu hiệu đặc trưng của văn bản với nội dung hiện thực của nó, có thể nêu lên bốn trường hợp chính dưới đây.

a) Sự phù hợp với tiền mô hình

Những dấu hiệu đặc tả của văn bản nghệ thuật *tương ứng* với biểu tượng đã hình thành về những đặc điểm của các văn bản của thời đại đó, của khuynh hướng đó, thể loại đó, của tác giả đó..., có nghĩa là nội dung hiện thực của văn bản nói chung *phù hợp* với tiền mô hình độc giả của nội dung văn bản..

Đọc truyện ngắn *Khách ở quê ra* (Văn nghệ 1986) của Nguyễn Minh Châu, người đọc ghi nhận sự thành công của tác giả trong việc xây dựng một nhân vật Khúng đầy đủ vóc dáng, hình hài để đi vào lịch sử, người đọc tâm đắc với sự gợi mở mang ý nghĩa xã hội này: Cái *nông thôn* cần cù và đầy sức sống đang bị o ép dồn nén, cần phải có một xã hội đô thị cường tráng để mở tung mọi tiềm năng⁽¹⁾.

Đọc *Mảnh vườn xưa hoang vắng*" (Tập chí Sáng tác văn học, Số Tết 1989) của Đỗ Chu, người đọc thật sự rung động trước tấm lòng của tác giả: anh đã nhìn lại gần chót cuộc đời của người nông dân cầm súng với tất cả niềm thương cảm giản dị, sâu sắc, lớn lao... "Dù gặp nhiều cay đắng nhục nhằn, dù đã có lúc như đã hóa đại

(1) Trần Ninh Hồ. *Những trang văn sâu sắc và nhiều xúc cảm*. Văn nghệ, 1989, Số 31.

trong cơ mưu..., nhân vật (Dống) của nhà văn cũng vẫn trở thành một con người chất phác và lương thiện, trở về nhập tịch hẳn ở cái *vườn xưa hoang vắng* gần trọn một kiếp người, trở về được với chính con người anh ở tâm thế bình yên và tốt đẹp"⁽¹⁾.

b) Sự không phù hợp với tiền mô hình

Những dấu hiệu đặc tả của văn bản *không phù hợp* với nội dung hiện thực của văn bản, *không tương ứng* với biểu tượng đã hình thành và những đặc điểm của văn bản đang xem xét.

Có thể minh họa trường hợp này bằng tác phẩm *Đrai Hling đi về phía ánh sáng* (Nxb. Văn học, 1986) của Y Diêng. Trong sáng tác mới này, tác giả cố ý thức không sử dụng lối viết truyền thống quen thuộc ta thường gặp ở các tác phẩm viết về miền núi và các dân tộc thiểu số, cái bút pháp dựa theo phong cách văn học dân gian cổ truyền giàu hình tượng và cách điệu... mà sử dụng lối viết mới, một kiểu văn xuôi tâm lí hiện đại. Đây là những nhận xét rất tinh tế của nhà văn Nguyễn Ngọc về tác phẩm *Đrai Hling ...*: "Thật vậy, trong *Đrai Hling đi về phía trước* người đọc không còn gặp hình tượng những cụ già quắc thước "ngực to như một tấm gỗ lim", đêm đêm ngồi trên bếp lửa nhà sàn vừa gõ ống điệu vừa kể *khan* cho con cháu nghe, không còn hình ảnh những thanh niên cường tráng, dũng mãnh... như những dũng sĩ hay những tù trưởng trong các trường ca nổi tiếng quen biết Đam San, Xinh Nhã..., cũng không còn thấy những cô gái kiểu Hơ Bia, Hơ Nhí... Người đọc chỉ gặp giờ đây những con người hiện thực, với những biến đổi tâm lí rắc rối, xao động không ngừng. Viết về những con người như vậy, Y Diêng sử dụng một lối văn xuôi tâm lí rành rọt, cố đi sâu vào góc cạnh tâm lí phức tạp của con người. Như cụ già Ma Bông với những giảng co rất gần gũi, hàng ngày, thiết thực: một miếng đất của riêng ông nay bị đưa vào tập thể. Như người con gái Mí HBai

(1) Văn Chinh. *Mảnh vườn xưa hoang vắng* (Đọc sách) Văn nghệ, 1990, Số 19 và 20.

không muốn đi làm ruộng tập thể vì một nỗi lo rất đời: lo sợ con sẽ bị đói. Ngay cả tả cảnh ở đây cũng khác lối với truyền thống, không còn có những "ngôi nhà dài như một tiếng chiêng", những cảnh ngày hội rộn rịp chen chúc "vai kề vai, vú kề vú". Cảnh vật thiên nhiên giờ đây được mô tả trong sự trần trụi khác nghiệt của nó. Thậm chí tác giả còn dùng những so sánh thật bất ngờ: "Đất ba dan khô đi, khô tới như bột ca cao"⁽¹⁾

Người đọc thấy rất rõ sự cố gắng của nhà văn trong việc Thiểm lĩnh đối tượng mới của mình. Song mặt khác cũng cảm thấy tiếc cái phong vị riêng đậm đà vốn thành nét độc đáo, đặc sắc của văn học truyền thống các dân tộc thiểu số. Có thể có một con đường nào đó hòa hợp được nhuần nhuyễn cả lối văn xuôi tâm lý hiện đại với những đặc sắc của phong cách văn học truyền thống?⁽²⁾

c) Sự đối lập với tiền mô hình

Những dấu hiệu đặc trưng của văn bản nghệ thuật *mâu thuẫn* với nội dung hiện thực của văn bản. Sự khuếch đại độc đáo những dấu hiệu hình thức của văn bản thuộc một hệ hình (thuộc một loạt văn bản nhất định) đã phá hủy tiền mô hình độc giả và biến nó thành *đối lập* với mình. Những cái gọi là "phản tiểu thuyết", "phản kịch"... là thuộc trường hợp này. Có thể minh họa bằng *Sự tích những ngày đẹp trời* (Văn nghệ 1989, Số 3 và 4) của Hòa Vang. Bạn đọc được đắm mình vào một huyền thoại mới về mối tình của công chúa Mị Nương với Thủy Tinh, kẻ bại trận trong cuộc thi kén rể của Vua Hùng năm xưa. Đúng như những nhận xét của nhà văn Thu Loan, dưới ngòi bút của Hòa Vang, Thủy Tinh lại là một chàng trai *khác hẳn* ấn tượng thiếu thiện cảm trong kí ức lâu đời của nhân dân. "Với cái nhìn mới, đặt lại các vấn đề của quá khứ, Hòa Vang tạo điều kiện cho người đọc hôm nay gặp chàng Thủy Tinh *dễ thương, tế nhị, chân thành, cao thượng, giàu tình cảm*. Hòa

(1), (2) Nguyễn Ngọc. *Nhân đọc một sáng tác mới của Y Diêng*. Văn nghệ, 21-2-1983.

Vang là tác giả đầu tiên viết lại chuyện Sơn Tinh - Thủy Tinh trên cơ sở một cái nhìn thay đổi, nhuộm đầy lòng nhân ái⁽¹⁾. Khác với truyện cổ tích và thần thoại truyền thống thường đưa người đọc, người nghe vào hân bối cảnh tương tự càng giống càng tốt, ở đây truyện chỉ dẫn người đọc đi du ngoạn mà thôi. Huyền thoại mà không xưa cũ, cách xa. Từ ngữ chết của quá khứ bị lược bỏ. Từ ngữ hoạt động và đang phát triển được dùng khéo léo, phù hợp với ngữ cảnh. Cách diễn đạt truyền thống cổ điển khoan thai, có ngọn có ngành song hành với cách diễn đạt hiện đại dồn dập, tập trung, xoáy vào tâm trạng⁽²⁾.

d) Sự xây dựng một tiền mô hình mới

Những dấu hiệu đặc trưng của văn bản nghệ thuật có thể bị phá hủy một cách cố ý bởi nội dung của văn bản khi tạo lập ra (thành công hoặc không thành công) những dấu hiệu đặc trưng mới. Trong trường hợp những dấu hiệu đặc trưng mới được người đọc thừa nhận là có giá trị thẩm mỹ, thì khi đó chúng xuất hiện như một bộ phận của vốn hiểu biết của độc giả để xây dựng tiền mô hình mới của nội dung những văn bản khác. Có thể minh họa trường hợp này bằng cuốn tiểu thuyết Ông cố vấn - hồ sơ một điệp viên của Hữu Mai.

Cuốn sách có cách viết khác hẳn với những cuốn tiểu thuyết tình báo của ta. Nhà văn Ngô Xuân Bình đã có những nhận xét rất đúng. Hữu Mai dựa vào người tình báo chiến lược Vũ Ngọc Nhạ nhưng ông không viết theo cách viết tiểu thuyết hư cấu. Tác giả tiếp cận người chiến sĩ tình báo ấy để viết về anh và đồng đội của anh, những người chiến sĩ thực sự của cuộc đời. Đọc toàn bộ ba tập tiểu thuyết của ông, chúng ta không hề thấy yếu tố giật gân, li kì với những hành vi siêu phàm, những nhân vật xuất hiện một cách huyền bí, những pha đấu súng, rượt đuổi ô tô ... Ở nhân vật Vũ

(1), (2) Thu Loan. Ngày đẹp trời, đọc một áng văn hay, Văn nghệ, 1989, số 24.

Ngọc Nha, chúng ta chỉ thấy anh là con người giản dị trong cuộc sống đời thường, thông minh, sắc sảo trong chiến đấu với kẻ thù xảo quyệt. Viết tiểu thuyết tình báo dựa trên tư liệu lịch sử Hữu Mai đã biết khai thác, điển hình hóa những gì trong con người tình báo chiến lược để viết thành cuốn tiểu thuyết tư liệu lịch sử của mình. Nhà văn đã thể hiện quá trình phát triển của người chiến sĩ tình báo một cách sâu sắc, miêu tả nội tâm nhân vật làm cho chúng ta hiểu được sự đấu tranh giằng xé bên trong con người, chiều sâu kín nhất trong tâm hồn nhân vật, đúng như vốn nó đã có "như thật", chứ không phải do nhà văn gán cho⁽¹⁾.

Hữu Mai đã thành công trong việc trình bày tác phẩm của mình một cách hấp dẫn biến người đọc thành nhân vật, thu hút người đọc cùng phán đoán, suy luận với nhân vật, và kết quả là một tiền mô hình mới về tiểu thuyết tình báo đã xuất hiện trong vốn hiểu biết (thesaurus) của người đọc: Nghệ thuật của thể loại tiểu thuyết tình báo bắt nguồn từ thế giới có thực mà chúng ta đang sống hàng ngày, nhưng thế giới đời thường ở đây mang tính chất riêng. Chính cái thế giới có thực với đặc trưng riêng của nó đã quy định những nét riêng trong sáng tạo nghệ thuật⁽²⁾.

Vấn đề không phải chỉ thu hẹp trong thể loại tiểu thuyết phản gián, mà động đến cách viết tiểu thuyết nói chung. Khác với tiểu thuyết truyền thống, đã xuất hiện "tiểu thuyết hiện đại" trong đó các vấn đề như còn dang dở vì các sự kiện bị lướt đi quá nhanh. Đôi khi dừng lại giữa chừng. Nó lấp đầy tri thức người đọc nhưng cũng tạo ra cho họ sự hưng phấn quá độ. Các chương đoạn không liên tục về thời gian, không gian làm cho người đọc phải vận dụng rất nhiều sự liên tưởng. Có thể thấy một số nét của kiểu tiểu thuyết mới này chẳng hạn ở cuốn tiểu thuyết *Kẻ mặc chứng diên* của Trần Thị Trường (Nxb Hội Nhà văn). Nhà văn Lê Minh Khuê

1) Ngô Xuân Bình. *Tiểu thuyết tình báo gần đây*. Văn nghệ, 1990, số 16 và 17.

2) Ngô Xuân Bình. Tlđd.

viết: "Cuốn sách đoạn tuyệt với lối viết truyền thống, nó cố thể nghiệm cái mới với sự hài hòa và tính mức độ cao.

Trong cuốn sách có cả sự trật tự và phức tạp. Nếu tách rời từng mảng cuộc sống mà trong đó, những nhân vật của tác giả biểu hiện cao nhất cá tính của mình thì mỗi mảng đã là một câu chuyện có vẻ như riêng biệt. Nhân vật thật đa dạng. Sự kiện này nối tiếp sự kiện kia hoàn toàn hợp lí với người đọc trong tâm trạng này, nhưng lại vô lý với người đọc trong tâm trạng khác. Cuốn sách đã gây ra nhiều tranh cãi, người khen, kẻ chê..."⁽¹⁾.

KẾT LUẬN

Lĩnh vực ngữ pháp văn bản ngày càng thu hút sự chú ý của các nhà ngôn ngữ học nghiên cứu ở những bộ môn rất khác nhau (từ ngữ pháp, ngữ nghĩa, ngữ âm đến phong cách học) thuộc nhiều xu hướng. Các bộ môn khác nhau thuộc các xu hướng khác nhau (từ các nhà ngôn ngữ học truyền thống đến các nhà ngôn ngữ học cấu trúc, ngôn ngữ học tạo sinh, v.v...) đều tìm thấy ở đây một miếng đất mới để áp dụng những phương pháp của mình và, đồng thời cũng tìm thấy ở đây những cách nhìn mới để giải quyết những vấn đề của mình. Với sự ra đời của ngữ pháp văn bản, ngôn ngữ học đã được nâng lên tầm một khoa học bao quát hết đối tượng của mình. Cũng vậy, phong cách học - một bộ môn trong ngành ngôn ngữ học - đã được nâng lên tầm một lý thuyết bao quát hết đối tượng của mình. Phong cách học tiếng Việt những năm đầu của thập kỷ 80 chỉ nghiên cứu đến những phương tiện và biện pháp tu từ ở cấp độ câu. Cấp độ trên câu không được nói đến. Năm 1993, trong phong cách học tiếng Việt đã xuất hiện một quan niệm mới có hệ thống trong việc xác định, phân loại và miêu tả các phương tiện tu từ và

(1) Lê Minh Khuê. *Kẻ mặc chứng diện* - một cuốn sách có nhiều ý kiến. Văn nghệ, 7-3-1992.

các biện pháp tu từ một cách nhất quán ở tất cả các cấp độ của ngôn ngữ: ngữ âm, từ vựng, ngữ nghĩa, cú pháp và văn bản⁽¹⁾. Những phương tiện tu từ văn bản và những biện pháp tu từ văn bản đã được miêu tả khá rõ trong một bộ giáo trình gồm hai cuốn: *Phong cách học tiếng Việt* và *Thực hành phong cách học tiếng Việt*, xuất bản năm 1993⁽²⁾. Tuy nhiên nếu chỉ có sự nghiên cứu về những phương tiện tu từ văn bản và những biện pháp tu từ văn bản, thì cũng chưa có thể khai thác được đầy đủ những giá trị tu từ học, những khả năng tu từ học tiềm tàng nằm trong văn bản. Cần phải mở rộng hơn phạm vi khảo sát, đi sâu vào: những khái niệm xuất phát của phong cách học, những khái niệm cơ sở của phong cách học, nhất là nghiên cứu các phạm trù cơ bản của văn bản, cùng với cách sử dụng mỗi phạm trù trong những phạm trù đó, vì các mục đích tu từ⁽³⁾. Phong cách học thời kì "tiền văn bản" chỉ bao gồm các chương như: phong cách học ngữ âm, phong cách từ vựng, phong cách học ngữ nghĩa, phong cách cú pháp. Ngày nay, dưới ánh sáng của ngữ pháp văn bản, phong cách học đi theo hướng *giao tiếp* cần được bổ sung thêm một chương mới: *phong cách học văn bản*.

Tất cả những điều trình bày trên đây, chính là làm thành nội dung cần đi sâu nghiên cứu để xây dựng một chương phong cách học văn bản như thế.

(1) A.N. Mônôkhốpxki, O.P. Vôrôlieva, N. I. Likhosécxôta, D.V. Tôrimôsencô *Phong cách học tiếng Anh*. Kiép. 1984.

Dinh Trọng Lạc. *Vấn đề xác định, phân loại và miêu tả các phương tiện tu từ và các biện pháp tu từ tiếng Việt*. Ngôn ngữ 1992. số 4.

(2) Dinh Trọng Lạc (chủ biên). Nguyễn Thái Hòa. *Phong cách học tiếng Việt*. Nxb Giáo dục. H., 1993.

Dinh Trọng Lạc. (chủ biên). Nguyễn Thái Hòa. *Thực hành phong cách học tiếng Việt*. Nxb Giáo dục. H. 1993.

(3) A.N. Mônôkhốpxki... sđd

TÀI LIỆU THAM KHẢO

I. TIẾNG NƯỚC NGOÀI

1. S. Antônốp. *Từ ngôi thứ nhất*. M., 1973.
2. N.K. Atarôva, G.A. Lexokixơ. *Ngữ nghĩa và cấu trúc tổng thuật từ ngôi ba trong văn xuôi nghệ thuật*. Nxb. Viện HLKH Liên Xô. Ngành văn học và ngôn ngữ, 1976, tập 35, Số 4, tr. 50 và 1980, tập 39, Số 1, tr.343.
3. I.V. Ácnôn. *Giải thích văn bản như là xác lập thứ bậc các bộ phận của nó*. Trong cuốn : *Ngôn ngữ học và hệ phương pháp trong trường cao đẳng*. Tuyển tập các công trình khoa học của Viện SP ngoại ngữ quốc gia Mạc tư khoa. 1977, tập 7, tr. 106.
4. I. V. Ácnôn. *Phong cách học tiếng Anh hiện đại*. Phong cách học giải mã, xb lần thứ hai L., 1981, tr. 61.
5. M.M. Báctin. *Góp vào phương pháp luận của khoa nghiên cứu văn học*. Trong cuốn : *Ngữ cảnh*. M., 1975.
6. S. Bali. *Phong cách học tiếng Pháp*. M., 1961.
7. Rôlang Béc. *Ngôn ngữ học văn bản*. Trong cuốn: *Tín hiệu, Ngôn ngữ, Văn hóa*. Pari, 1970, tr. 580 trở đi.
8. V.D. Bônđalétốp. Kh. Kh. Váctapêtôva, E. N. Kusolina, N. A Lêônôva. *Phong cách học tiếng Nga* L., 1989.
9. I. P Sêrêmêxin. *Về mối tương quan giữa các giáo trình "Phong cách học" và "Phân tích ngôn ngữ học văn bản"*. Tiếng Nga trong nhà trường 1974, số 2.
10. I. Côtéanu. *Những nghiên cứu về cấu trúc tu từ học của ngôn ngữ*. Tin tức ngôn ngữ học Rumani. Tập VII. 1962, Số 2.
11. I. R. Ganpêrin. *Văn bản và đối tượng khảo sát ngôn ngữ học*. M., 1981.
12. I. R. Ganpêrin. *Về khái niệm văn bản*. Những vấn đề ngôn ngữ

- học. 1974, Số 6, tr. 68 - 77.
13. B. Hơixơtianxen. *Triết học của nghệ thuật*. Hoa tầm xuân. 1911, tr. 259.
 14. V. Ingơve *Giải thuyết độ sâu*. Trong cuốn: *Cái mới trong ngôn ngữ học*. M., 1965, tập IV, tr. 126 - 139.
 15. R. Jacốpxơn. *Bàn về ngôn ngữ học và thi pháp*. N.Y., 1960.
 16. V.A. Cukharencô. *Các kiểu và phương tiện diễn đạt hàm nghĩa trong lời nói nghệ thuật Anh* (trên tư liệu văn xuôi của E. Hêminuê). *Khoa học ngữ văn*. 1974, Số 1, tr. 73.
 17. K. Côgiépnicôva. *Về các phương diện của tính liên kết trong văn bản với tư cách là một chỉnh thể*. Trong cuốn: *Cú pháp văn bản*. M., 1979, tr. 49 - 67.
 18. T. M. Cumlêva. *Phương hướng giao tiếp của văn bản nghệ thuật và sự thể hiện ngôn ngữ học của nó*. *Khoa học ngữ văn*. 1988, Số 3, tr. 59 - 66.
 19. A. A. Lêônchiép. *Những dấu hiệu của tính liên kết và của tính hoàn chỉnh của văn bản*. Trong cuốn: *Tri giác về nghĩa một thông báo lời nói*. M., 1976, tr. 46 - 47.
 20. Xamuen Lêvin. *Các cấu trúc ngôn ngữ học trong thi ca*. Mútông, X. Gơravenhagơ. 1962, tr. 9, 30-41, 49 - 50.
 21. Maria R. Maiênôva. *Lí thuyết văn bản và những vấn đề truyền thống của thi pháp*. *Cái mới trong ngôn ngữ học nước ngoài*. Tập VIII. Nxb Tiến bộ. M., 1978, tr 2-155.
 22. A.N. Môrôkhôpxơki, O.P. Vôrôbieva, N. I. Likhôsécxơơ. D. V. Tơrimôscô. *Phong cách học tiếng Anh*. Kiép, 1984.
 23. V. D. Panphilốp. *Phạm trù tính tình thái và vai trò của nó trong việc xây dựng cấu trúc của câu và của phán đoán*. *Những vấn đề ngôn ngữ học*. 1977, số 4, tr. 37 - 38.
 24. G. N. Pôxopêlốp. *Dẫn luận nghiên cứu văn học*. Tập II. Nxb

giáo dục H., 1985, tr. 90.

25. G. G. Pôtchéptxốp. *Sự phân tích kiến trúc tình cấu trúc của câu*. Kiép. 1971.
26. M. Riphate, *Tiêu chuẩn phân tích tu từ học*. Thế giới, tập 15, 1959. P. Phaolơ. *Tham khảo về phong cách và ngôn ngữ Luân đôn*, 1966, tr. 23. I. V. Ácnôn. *Phong cách học tiếng Anh*. Phong cách học giải mã. L., 1973, tr. 35.
27. N. A. Rudiacốp. *Những vấn đề phân tích tu từ học tác phẩm nghệ thuật*. Kiép. 1975.
28. G. V. Xtêpanốp. *Một vài đặc trưng của văn bản nghệ thuật*. Tuyển tập các công trình khoa học. Viện SP ngoại ngữ quốc gia Mạc tư khoa, M., 1976, tr. 103.
29. L.N. Tônxtôi. *Lời tựa cho các tác phẩm của G. đơ Môpaxăng*. Tuyển tập M., 1951, tr. 18 - 19.
30. A. van Đích Têuơ. *Một vài phương diện của ngữ pháp văn bản*. Pari, Mutông, 1972, tr. 124.
31. A. van Đích Têuơ. *Những vấn đề của dụng học văn bản*. Đại học tổng hợp Âmxtécđam. 1975. Trong cuốn: *Cái mới trong ngôn ngữ học nước ngoài*. Tập VIII. Nxb. Tiến bộ M., 1978, tr. 259 - 334.
32. A. Vécgiơbítxơcaia. *Siêu văn bản trong văn bản*. Trong cuốn: *Cái mới trong ngôn ngữ học nước ngoài* Ngôn ngữ học văn bản. M., 1978, Tập VIII, tr. 404 - 417.
33. V.V. Vinôgơradốp. *Phong cách học. Lí thuyết lời nói thơ. Thi pháp*. M., 1963.

II. TIẾNG VIỆT.

34. Bùi Mạnh Nhị. *Về nhan đề bài thơ*. Văn nghệ 15-3-1980.
35. Cao Tiến Lê. *Hội thảo về tình hình văn xuôi hiện nay*. Văn nghệ 7-4 - 1990.

36. Chu Văn Sơn. *"Núi đôi" cấu tứ và siêu cấu tứ*. Giáo dục và thời đại. 11-1-1993.
37. Đào Thân. *Từ ngôn ngữ chung đến ngôn ngữ nghệ thuật*. Nxb Khoa học xã hội. H., 1988.
38. Đinh Trọng Lạc (chủ biên), Nguyễn Thái Hòa. *Phong cách học tiếng Việt*. Nxb Giáo dục. H., 1993.
39. Đinh Trọng Lạc (chủ biên), Nguyễn Thái Hòa. *Thực hành phong cách học tiếng Việt*. Nxb giáo dục. H., 1993.
40. Đinh Trọng Lạc. *Vấn đề xác định, phân loại và miêu tả các phương tiện tu từ và các biện pháp tu từ*. Ngôn ngữ. 1992, Số 4.
41. Đinh Trọng Lạc. *Vấn đề xác định và phân loại phong cách chức năng của tiếng Việt*. Ngôn ngữ. 1991, Số 3.
42. Đinh Trọng Lạc. *Về sự phân tích ngôn ngữ của tác phẩm văn học trong nhà trường*. Ngôn ngữ. 1975, Số 2.
43. Đỗ Đức Hiếu. *Phê phán văn học hiện sinh chủ nghĩa*. Văn học. H., 1978.
44. Đỗ Hữu Châu. *Các yếu tố dụng học của tiếng Việt*. Ngôn ngữ. 1985, Số 4.
45. Đỗ Hữu Châu. *Ngữ pháp văn bản*. Tài liệu bồi dưỡng giáo viên phổ thông cơ sở. Vụ giáo viên. H., 1993.
46. Đỗ Hữu Châu. *Trường từ vựng và các hiện tượng đồng nghĩa, trái nghĩa*. Ngôn ngữ. H., 1973, số 4, tr. 46 - 55.
47. Đỗ Hữu Châu. *Trường từ vựng ngữ nghĩa và việc dùng từ ngữ trong tác phẩm nghệ thuật*. Ngôn ngữ. H., 1974, Số 3. tr. 52.
48. Đỗ Ngọc Thống. *Về kết thúc của tác phẩm "Tắt đèn"*. Văn nghệ, 9-5-1992.
49. Lê Hữu Tĩnh. *Về bút danh của một số nhà văn nhà thơ*. Giáo dục và thời đại, 1 - 2 - 1993.
50. Lê Minh Khuê. *Kẻ mặc chứng diên - một cuốn sách có nhiều ý*

kiến. Văn nghệ, 7-3-1992.

51. Lê Quang Hưng. *Nghệ thuật bài thơ "Đồng chí"*. Văn nghệ, 18-7-1992.
52. Ngọc Chung Tử. *Đọc tuyển tập Đoàn Văn Cừ*. Văn nghệ, 12-12-1992.
53. Ngô Xuân Bình. *Tiểu thuyết tình báo gần đây*. Văn nghệ. 1990. Số 16 và 17.
54. Nguyễn Ngọc. *Nhân đọc một sáng tác mới của Y Diêng*. Văn nghệ, 21-2-1983.
55. Nguyễn Lai. *Tiếp nhận văn học một vấn đề thời sự*. Văn nghệ, 14-7-1990.
56. Hoàng Trọng Phiến. *Đặc trưng ngôn ngữ nói tiếng Việt*. Một số vấn đề ngôn ngữ học Việt Nam. Nxb. Đại học và Trung học chuyên nghiệp. H., 1981.
57. Hoàng Trọng Phiến. *Ngữ pháp tiếng Việt (câu)* Nxb. Đại học và Trung học chuyên nghiệp. H., 1980.
58. Nguyễn Thế Lịch. *Thơ hiệu triệu của Bác Hồ xét trên bình diện giao tiếp ngôn ngữ và phong cách chức năng*. Trong cuốn: *Ngôn ngữ trong cuộc đời hoạt động của Chủ tịch Hồ Chí Minh*. Nxb. Khoa học xã hội. H., 1988, tr. 112 - 128.
59. Nguyễn Trọng Báu, Nguyễn Quang Ninh, Trần Ngọc Thêm. *Ngữ pháp văn bản và việc dạy làm văn*. Nxb. Giáo dục, 1985.
60. Nguyễn Văn Long. *Vẻ đẹp "Mảnh trăng cuối rừng"*. Văn nghệ, 14-11-1992.
61. Phan Ngọc. *Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều*. Nxb. Khoa học xã hội 1985.
62. Thanh Tùng. *Mùa thu. Chốn cũ...* Văn nghệ, 5-5-1990.
63. Thu Lan. *Ngày đẹp trời, đọc một áng văn hay*, Văn nghệ, 1989, Số 24.

64. Trần Ngọc Thêm. *Hệ thống liên kết văn bản tiếng Việt*. Nxb. Khoa học xã hội, H., 1985.
65. Trần Ngọc Thêm. *Suy nghĩ về một phương pháp phân tích văn bản thơ*. Tạp chí văn học 1981, Số 5.
66. Trần Ngọc Thêm. *Văn bản như một đơn vị giao tiếp*. Ngôn ngữ 1989, Số 2.
67. Trần Ninh Hồ. *Những trang văn xuôi sâu sắc và nhiều xúc cảm*. Văn nghệ 1989, số 31.
68. Trần Quốc Huân. *Từ tiểu thuyết đến phim truyện lịch sử*. Lao động chủ nhật, 27-9-1992.
69. Văn Chinh. *Mảnh vườn xưa hoang vắng*. Văn nghệ, 1990, số 19 và 20.
70. Võ Hồng Ngọc. *Tiến biệt những ngày buồn*. Văn nghệ 28-4-1990.

MỤC LỤC

Trang

Mở đầu

3

Chương một

VĂN BẢN VỚI MỘT SỐ KHÁI NIỆM XUẤT PHÁT CỦA PHONG CÁCH HỌC

I. Sự phân chia ba bình diện:

Ngôn ngữ - hoạt động lời nói - lời nói 7

1. Mô hình văn bản - phương thức sản sinh văn bản - văn bản. 7

2. Ba mô hình văn bản 8

II. Việc nêu đặc trưng của mô hình văn bản 9

1. Hai nhóm lớp giao tiếp 9

2. Những lớp định hình văn bản 10

3. Một vài ví dụ về các lớp giao tiếp định hình 12

Chương hai

VĂN BẢN VỚI MỘT SỐ KHÁI NIỆM CƠ SỞ CỦA PHONG CÁCH HỌC

I. Đồng nghĩa 23

1. Đồng nghĩa từ vựng 23

2. Đồng nghĩa văn bản 24

3. Đồng nghĩa văn bản trên bình diện hệ hình 24

4. Đồng nghĩa văn bản trên bình diện cú đoạn 28

II. Chuẩn mực	32
1. Chuẩn mực ngôn ngữ	32
2. Chuẩn mực ở cấp độ văn bản	32
3. Chuẩn mực trong tác phẩm nghệ thuật	34
4. Văn bản chuẩn mực	35
III. Phong cách	36
1. Văn bản và phong cách	36
2. Phong cách là khuôn mẫu	36
3. Phong cách là biện pháp	36
4. Ý nghĩa của việc nghiên cứu phong cách của văn bản.	37
IV. Màu sắc tu từ	39
1. Màu sắc tu từ	39
2. Các thành tố của màu sắc tu từ	39
3. Thuyết minh phong cách của văn bản	41
4. Xác định màu sắc tu từ của văn bản	43
V. Phương tiện tu từ	43
1. Phương tiện tu từ	43
2. Phương tiện tu từ văn bản	44
3. Ba phương thức cải biến của ba nhóm phương tiện tu từ	45
VI. Biện pháp tu từ	60
1. Biện pháp tu từ	60
2. Biện pháp tu từ văn bản	61
3. Biện pháp hòa hợp	61
4. Biện pháp tương phản	65
5. Biện pháp quy định.	71

Chương ba

MỘT SỐ PHẠM TRÙ CƠ BẢN CỦA VĂN BẢN VÀ VIỆC SỬ DỤNG CHÚNG NHẪM MỤC ĐÍCH TU TỪ.

I. Tính nhất thể của văn bản	76
<i>A. Tính toàn vẹn của văn bản</i>	<i>77</i>
1. Sự có mặt của ý đồ giao tiếp	78
2. Sự thống nhất chủ đề	81
3. Chức năng liên kết của quan hệ lôgic và của quan hệ ngữ nghĩa	88
4. Chức năng liên kết của hình tượng tác giả	91
5. Vai trò liên kết của các kiểu đề xuất	94
6. Chức năng liên kết của các phương tiện tu từ và của các biện pháp tu từ	105
7. Sự thống nhất về kết cấu thể loại	107
<i>B. Tính liên kết của văn bản</i>	<i>110</i>
1. Các loại liên kết	110
2. Những phương tiện biểu đạt tính liên kết	116
<i>C. Khả năng sử dụng phạm trù tính nhất thể nhằm các mục đích tu từ</i>	<i>126</i>
1. Giá trị phong cách	126
2. Giá trị tu từ	129
II. Tính khả phân của văn bản	139
1. Tính khả thi của văn bản	139
2. Các cách phân chia văn bản	139
3. Cách phân chia bản thể	140
4. Cách phân chia chức năng	144
5. Các mô hình phân đoạn văn bản	145
6. Sự phân chia đoạn văn theo đồ hình	153

7. Giá trị phong cách và giá trị tu từ của tính khả phân.	154
---	-----

III. Cá tính / Phi cá tính của văn bản 159

1. Phạm trù cá tính/ phi cá tính của văn bản	159
2. Phạm trù cá tính/ phi cá tính - dấu hiệu khu biệt ba kiểu cơ bản của văn bản	160
3. Một số khái niệm gắn với sự hiện thực hóa phạm trù cá tính/ phi cá tính.	162
4. Những kiểu tường thuật cơ bản	163
5. Vai trò của ngôn ngữ người tường thuật	174

IV. Tính định hướng trong giao tiếp của văn bản 174

1. Tính định hướng trong giao tiếp của văn bản	174
2. Dấu hiệu đặc tả	175
3. Tiền mô hình của độc giả	193
Kết luận	199
Tài liệu tham khảo	201

In 1.000 bản, khổ 14,5x20,5. Tại xí nghiệp in Tổng hợp Hà Nội. 67 Phố Đức Chính. Theo giấy phép xuất bản số: 458/KH, đã được Cục xuất bản ký ngày 23-7-1994. In xong và nộp lưu chiểu tháng 8 năm 1994.

